И. А. Ильинъ

О ТЬМѢ И ПРОСВѢТЛЕНІИ

КНИГА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ

БУНИНЪ – РЕМИЗОВЪ – ШМЕЛЕВЪ

МЮНХЕНЪ
1959

Иванъ Александровичъ Ильинъ

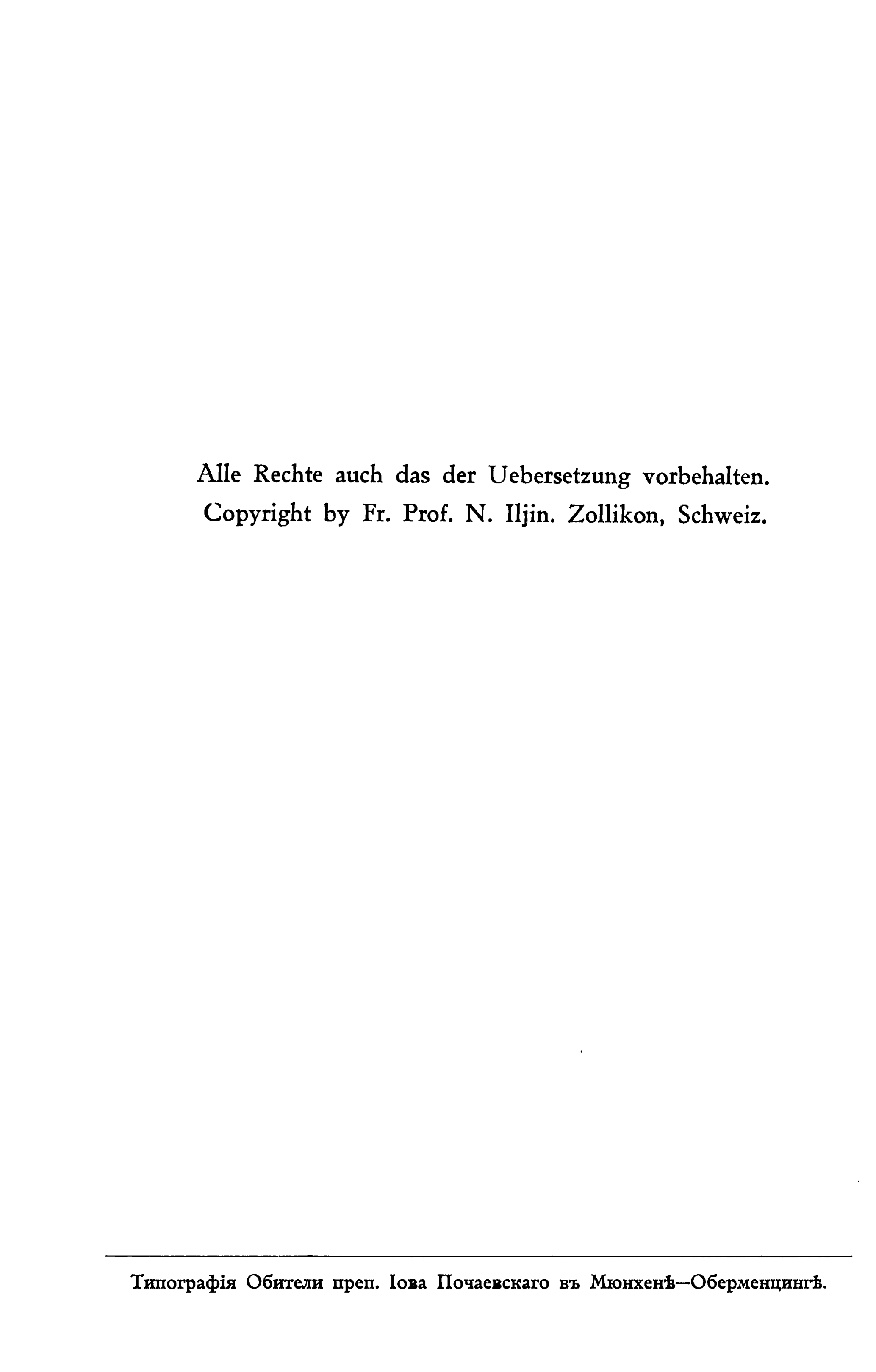
О ТЬМѢ И ПРОСВѢТЛЕНIИ

И. А. ИЛЬИНЪ

О ТЬМѢ И ПРОСВѢТЛЕНIИ

КНИГА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ
БУНИНЪ — РЕМИЗОВЪ — ШМЕЛЕВЪ

МЮНХЕНЪ
1959



Типографія Обители преп. Іова Почаевскаго въ Мюнхенѣ—Оберменцингѣ.

СОДЕРЖАНIЕ.

ВВЕДЕНІЕ.

О ЧТЕНІИ И КРИТИКѢ.

О ЧТЕНІИ И КРИТИКѢ.

I.

Когда художникъ творитъ свое произведеніе, то онъ втайнѣ мечтаетъ о «встрѣчѣ». Какъ бы ни былъ онъ замкнутъ, одинокъ или даже гордъ, онъ всегда надѣется на то, что его созданіе будетъ воспринято, что найдутся такіе люди, которые вѣрно увидятъ или услышатъ его «слово» и понесутъ его въ себѣ. И можетъ быть, даже самые одинокіе и замкнутые мастера съ особою нѣжностью, съ особымъ трепетомъ думаютъ объ этой желанной, предстоящей «встрѣчѣ» полнаго «пониманія» и «одобренія»;—и потому, можетъ быть, и замыкаются въ себѣ, что жаждутъ этой «встрѣчи»; и потому, можетъ быть, заранѣе пріучаютъ себя къ мысли о «неизбѣжномъ» одиночествѣ, и не надѣются на ея возможность . . .

Мечтая о художественной встрѣчѣ, художникъ п р а в ъ. Ибо искусство подобно молитвенному зову, который долженъ быть услышанъ; и любви, которая требуетъ взаимности; и бесѣдѣ, которая не осуществима безъ вниманія и отвѣта. Молящемуся довольно, если ему внялъ Господь. Но художникъ обращается и къ людямъ. Искусство желаетъ быть услышаннымъ, оно требуетъ любовнаго вниманія, ему необходима встрѣча; и не «все равно, какая» встрѣча; — не «какая-нибудь», а х у д о ж е с т в е н н а я, т. е. такая, при которой въ душѣ слушателя и читателя расцвѣтутъ т ѣ с а м ы е цвѣты, что цвѣли въ душѣ художника, и запылаетъ и засвѣтитъ т о т ъ с а м ы й огонь, что горѣлъ и свѣтилъ автору; такъ, чтобы художникъ, — если бы удалось ему заглянуть въ душу своего слушателя и читателя, — сказалъ бы въ радости: «да, я и м е н н о э т о видѣлъ! да, я и м е н н о э т о пѣлъ!» И сталъ бы счастливъ отъ состоявшейся художественной встрѣчи.

Такъ обстоитъ во всѣхъ искусствахъ: и въ музыкѣ, и въ пѣніи, и въ живописи, и въ скульптурѣ, и въ архитектурѣ, и въ танцѣ. И, конечно, въ литературѣ.

Въ долгомъ, трудномъ и нерѣдко мучительномъ творческомъ процессѣ писатель выносилъ, увидѣлъ, выбралъ, соединилъ, срастилъ въ единое цѣлое внѣшніе (чувственные, живописные) и внутренніе (нечувственные, душевные) образы, нашелъ для нихъ единственно вѣрныя слова, записалъ ихъ и оторвался отъ нихъ, отпуская ихъ на вольный міръ въ печатномъ видѣ. Онъ развернулъ помыслъ своего сердца въ цѣлое óбразное повѣствованіе,

уложилъ эти образы въ живыя, описывающія и вздыхающія слова, и согласился на то, чтобы эти слова были спрятаны за беззвучными, мертвыми буквами, и чтобы сонмы этихъ черныхъ, молчащихъ значковъ, отпечатанныхъ на бумагѣ, были художественно довѣрены читателямъ. Читатели неизвѣстны ему; подавляющаго большинства ихъ онъ никогда въ жизни и не увидитъ. Онъ далъ имъ все, что могъ: цѣлый міръ своихъ помысловъ и образовъ, зашифрованный въ словахъ и буквахъ . . . Сумѣютъ ли они и какъ они сумѣютъ художественно расшифровать его? Онъ не въ состояніи побудить ихъ къ этому, — развѣ только, если самъ прочтетъ свое произведеніе вслухъ, превращая своихъ читателей въ слушателей и помогая имъ вѣрно подойти къ воспріятію своего произведенія: ис-полняя его, т. е. давая записаннымъ словамъ подобающее звуковое, и живописное, и сердечно-чувствующее, и волевое, и послѣдне-глубинное наполненіе, подобно композитору, играющему свою сонату изъ той же самой глубины души и духа, изъ которой первоначально родилось самое произведеніе — изъ того же созерцанія, изъ той же боли, изъ той же радости. Читая свое произведеніе вслухъ, писатель самъ какъ бы поетъ ту пѣсню, которая уже найдена и создана имъ; какъ бы вторично рождаетъ ее для своихъ слушателей . . . Но сколько же бываетъ счастливцевъ, которымъ удастся внять такому ис-полненію?

И вотъ, разъ что такое исполненіе недоступно, — читатель долженъ самъ расшифровать довѣренное ему въ печатномъ видѣ произведеніе: поэму, повѣсть, романъ, драму. Онъ призванъ самъ ис-полнить, возсоздать, увидѣть и постигнуть ихъ; и тѣмъ самымъ — какъ бы принять протянутую ему руку автора, оправдать его довѣріе и пройти навстрѣчу ему ту часть художественнаго пути, которую никто за него и вмѣсто него пройти не можетъ. Безъ этого воз-созданія художественнаго созданія обойтись нельзя. Это вторичное рожденіе слова, образа и глубиннаго замысла каждый читатель долженъ осуществить въ своей душѣ самостоятельно и одиноко. Захочетъ ли онъ этого? Сумѣетъ ли онъ это сдѣлать? Знаетъ ли онъ, что это совсѣмъ не такъ легко? Понимаетъ ли онъ, что чтеніе есть художественное творчество, требующее отъ читателя художественной сосредоточенности, вниманія и вѣрнаго участія всего душевно-духовнаго, многоструннаго «инструмента»? . . .

Дѣло совсѣмъ не обстоитъ такъ, что художественный процессъ происходитъ единожды въ душѣ писателя; а читатель — «просто читаетъ», т. е. бѣгаетъ глазами по строчкамъ и страницамъ, и при этомъ представляетъ себѣ «что то въ этомъ родѣ», а потомъ заявляетъ, получилъ онъ отъ этого удовольствіе («понравилось») или нѣтъ («не понравилось»)!... Читатель есть соучастникъ творческаго процесса, со-художникъ. Ему довѣрена поэма, какъ бы замершая на бумагѣ: онъ долженъ вызвать ее къ жизни и осуществить ее сполна въ своемъ внутреннемъ, замкнуто-одинокомъ мірѣ. Отъ него зависитъ, состоится ли вообще «встрѣча»; это встрѣчу онъ

можетъ и погубить. Не слѣдуетъ думать, будто вся отвѣтственность падаетъ на писателя: ибо у читателя есть своя доля отвѣтственности. Въ музыкѣ это начинаютъ понимать. Въ литературѣ до этого еще не дочувствовались. Если душа современнаго человѣка не слышитъ Софокла или Шекспира, то это не значитъ, что Софоклъ и Шекспиръ плохіе художники, а значитъ, что душа современнаго человѣка стала мелка духомъ и слаба волею и не умѣетъ читать Софокла сердцемъ и созерцать волею вмѣстѣ съ Шекспиромъ. Читать о титанахъ и герояхъ не значитъ словесно проноситься мимо нихъ, но значитъ воз-создавать ихъ въ себѣ; а для этого необходимо найти въ своей собственной душѣ тотъ матеріалъ чувства, воли, вѝдѣнія и мысли, изъ котораго слагается титаническая и героическая натура.

Это не означаетъ, что читатель призванъ во время чтенія носиться въ пустотахъ своей души по прихоти своего воображенія и по произволу своего чувства, выдумывая «свое» по поводу того, что даетъ авторъ. Есть темпераментные фантазеры, которые «читаютъ» именно такъ; но именно поэтому они, строго говоря, совсѣмъ не умѣютъ читать, – имъ въ сущности нѣтъ дѣла ни до автора, ни до его созданія; они не способны внимать; они заняты собою, своимъ душевнымъ матеріаломъ, своими внутренними зарядами и разрядами; и писатель «нравится» имъ тѣмъ больше, чѣмъ меньше онъ мѣшаетъ имъ фантазировать и волноваться по своéму . . .

На самомъ же дѣлѣ читать значитъ внимать, т. е. «имать», брать внутрь созданное и предложенное авторомъ. Писатель создаетъ, впервые, первоначально; а читатель только воз-создаетъ уже созданное, вторично. Писатель ведетъ и показываетъ; а читатель призванъ итти за нимъ и вѣрно видѣть именно то самое, что старается показать ему писатель. И желанная встрѣча состоится только тогда, если ему это удастся.

Для того, чтобы это удалось, читатель долженъ довѣрчиво раскрыть и предоставить автору всю свою душу, какъ нѣкую скульптурную глину, способную воспринять, воспроизвести и удержать все то, что понадобится художнику. Это не легко, но это необходимо. Это бываетъ особенно трудно, если душевная жизнь читателя сама по себѣ тѣсна и несвободна, и кромѣ того не умѣетъ перестраиваться. Такъ, напримѣръ, если читатель не живетъ сердцемъ и презираетъ жизнь чувства, то ему будетъ очень трудно или даже невозможно читать Диккенса, Достоевскаго, Шмелева, Кнута Гамсуна. Или, если воображеніе читателя прикрѣплено къ повседневному быту и за его предѣлами не живетъ, не паритъ, не радуется, то онъ можетъ быть сумѣетъ прочитать бытописателей привычной обстановки — Л. Н. Толстого, Тургенева, Бунина, но сказки «Тысячи и одной ночи», химерическія видѣнія Э. Т. А. Гофмана, вихрящаяся нежить Ремизова не дадутся ему въ чтеніи. Или еще: страстно-волевая натура можетъ упиваться Вальтеромъ Скоттомъ, Шекспиромъ, Шиллеромъ, Ибсе-

номъ и томиться при чтенiи романовъ Гете или разсказовъ Чехова и Анатоля Франса. Читатель, не способный вызвать въ себѣ изощренность чувственныхъ ощущенiй, свойственную Гюисмансу; или ненасытный фотографическiй интересъ къ деталямъ обстановки, характерный для Эмиля Зола; или вкусъ къ экзотическимъ декоративнымъ «панно», столь щедро разставляемымъ у Мережковскаго, — не одолѣетъ ихъ произведенiй или начнетъ читать ихъ, что называется, «изъ пятаго въ десятое».

У каждаго писателя-художника есть с в о й особый творческiй укладъ; свой способъ задумывать произведенiе, вынашивать его и облекать его въ образы (во-ображать свой замыселъ); с в о я манера видѣть, чувствовать, желать и изображать увидѣнное, почувствованное, желанное; какъ бы с в о и х у д о ж е с т в е н н ы я о ч к и. И вотъ, читателю надо завести эти художественныя очки, если онъ хочетъ вѣрно увидѣть и пережить, т. е. дѣйствительно п р о ч и т а т ь произведенiя даннаго писателя и вычитать изъ нихъ духовное содержанiе, можетъ быть — цѣлое богатство. Ч и т а т ь не значитъ скользить по словамъ и по кое-какъ улавливаемымъ изъ-за нихъ сценамъ. Настоящiй читатель ж и в е т ъ вмѣстѣ со своимъ авторомъ, во слѣдъ ему, н а с е л я я с в о и д у ш е в н ы я п р о с т р а н с т в а е г о образами и помыслами, и пребывая въ нихъ. Ему удается воспроизвести ихъ лишь постольку, поскольку онъ в ѣ р н о в о с п р о и з в о д и т ъ т в о р ч е с к i й а к т ъ с а м о г о х у д о ж н и к а. Слѣдуя своему художественному инстинкту, онъ перестраиваетъ свою душу съ первыхъ же главъ, съ первыхъ же страницъ читаемой книги; и перестраиваетъ свою душу именно такъ, какъ того хочетъ данный художникъ. Онъ долженъ быть с п о с о б е н ъ и с о г л а с е н ъ на это. Иначе читаемое произведенiе не откроется ему и художественная встрѣча не состоится.

Для того, чтобы вѣрно воспринять религiозно-слѣпого писателя, у котораго все ограничивается измѣренiемъ земной обыденности, и ни вещи, ни люди не имѣютъ никакого божественнаго смысла, — надо временно согласиться на это духовное оскудѣнiе, чтобы художественно вглядѣться и вчувствоваться въ его плоскiй мiръ. Напротивъ, чтобы вѣрно воспринять художника, исполненнаго религiознаго чувства и полета, надо самому зажить религiознымъ созерцанiемъ и расправить крылья своего духа. Одинъ писатель совсѣмъ уходитъ отъ внѣшнихъ вещей и явленiй природы во внутреннiй мiръ человѣческихъ страстей и помысловъ; чтобы итти за нимъ и уйти въ его мiръ, надо погасить въ себѣ чувственное воображенiе и окунуться въ е г о воды. Напротивъ, другой писатель показываетъ жизнь человѣческой души только черезъ ея тѣлесныя проявленiя или черезъ ея отраженiе въ природѣ; чтобы воспринять е г о художественную ткань, надо разбудить, можетъ быть — разжечь въ себѣ чувственное воображенiе и орiентироваться по зрительнымъ и обонятельнымъ указанiямъ, по движенiямъ тѣла, по линiямъ и массамъ. Словомъ, читатель доженъ видѣть окомъ автора, слушать его ухомъ, чувствовать его сердцемъ, думать его мыслями;

и только это дастъ ему возможность вѣрно перевоплотиться въ его героевъ, возсоздать въ себѣ всѣ его видѣнія и образы, и проникнуть въ ихъ послѣднюю глубину.

Эта послѣдняя глубина и есть то Главное, что художникъ хотѣлъ выразить въ своемъ произведеніи. Ради этого главнаго «помысла» онъ и создалъ свою поэму, повѣсть или драму. Этотъ «помыслъ» посѣтилъ и освѣтилъ его душу, какъ нѣкій таинственный лучъ; самый лучъ очевидности меркнетъ и исчезаетъ, а воспринятый помыслъ уходитъ въ глубину души и остается въ ней; и оставшись, превращается какъ бы въ художественный зарядъ, требующій творческаго вниманія къ себѣ и ищущій себѣ óбразовъ и словъ. Повинуясь этому требованію, художникъ и создаетъ свое произведеніе, какъ бы выращивая его, бережно и отвѣтственно, изъ этого првоначальнаго «помысла» или «заряда», который мы условимся называть «художественнымъ предметомъ».

Итакъ, «художественный предметъ» есть то Главное, изъ котораго выросла и которому служитъ вся поэма, повѣсть или драма. Проникнуть къ нему есть задача читателя и художественнаго критика. Вѣрно воспринять его — значитъ осуществить художественную встрѣчу съ авторомъ.

Этотъ первоначальный «помыслъ» или художественный «зарядъ» не слѣдуетъ представлять себѣ въ видѣ сознательной мысли, или тѣмъ болѣе въ видѣ отвлеченной идеи, посѣтившей художника. Напротивъ, обычно поэтъ не можетъ ни помыслить, ни выговорить своего художественнаго предмета; если онъ «мыслитъ» его, то не умомъ, а особымъ сложнымъ актомъ эстетическаго чутья; если онъ «видитъ» его, то лишь какъ въ смутномъ снѣ; онъ можетъ испытывать его воображеніемъ любви, или волевымъ напряженіемъ, или какъ нѣкій камень, лежащій на сердцѣ, или какъ радостно зовущую даль . . . Поэтъ можетъ его выразить только тогда, если онъ облечетъ его въ образы, во-образитъ его и найдетъ для этихъ точныхъ и необходимыхъ образовъ—точныя и необходимыя слова. Этихъ образовъ и словъ—онъ и ищетъ; эти поиски и составляютъ процессъ его творчества.

Если писателю - художнику удается выносить зрѣлый «помыслъ», найти для него точные и необходимые образы и описать ихъ въ точныхъ и необходимыхъ словахъ, — то произведеніе искусства «удается», оно оказывается художественнымъ или даже — художественно - совершеннымъ. Тогда въ немъ все необходимо — и образы и стиль рѣчи, и слова, ибо все потребовано изъ глубины самого предмета, все имъ обосновано; тогда въ немъ все художественно, «точно» и эстетически «убѣдительно». Это можно выразить такъ: художественный предметъ скрытъ за образами и словами повѣсти, какъ нѣкое «солнце», которое цѣликомъ присутствуетъ въ нихъ своими лучами; въ каждомъ словѣ и въ каждомъ образѣ имѣется его лучъ, который сіяетъ изъ него и ведетъ къ нему; все имъ насыщено, все о немъ говоритъ, все ему служитъ. Нѣтъ худо-

жественно «мертвыхъ» словъ и «мертвыхъ» образовъ, лишенныхъ луча, ненужныхъ предмету, лишнихъ. И нѣтъ предметныхъ лучей, которые остались бы не раскрытыми въ образахъ и не выговоренными въ словахъ, нѣтъ въ повѣсти проваловъ, пробѣловъ, недосмотровъ, несогласованностей, недоговоренностей. Словесная ткань — стала вѣрной «ризой» художественныхъ образовъ; а художественные образы слагаютъ какъ бы вѣрное «тѣло» художественнаго предмета. Если автору это вполнѣ удалось, то онъ создалъ художественно-совершенное произведенiе; и читатель, владѣющiй искусствомъ чтенiя, узнáетъ это по тому духовному трепету, который охватитъ его, такъ, какъ еслибы онъ стоялъ передъ великой тайною или передъ чудомъ Божiимъ; а такое произведенiе и есть на самомъ дѣлѣ великая тайна и Божiе чудо, явленное въ человѣческомъ созданiи.

Такъ сходятся пути художника и читателя. Художникъ идетъ отъ своего предмета къ образу и слову, отъ внутренняго къ внѣшнему, изъ глубины на поверхность; но такъ, что предметъ вливается въ образы и насыщаетъ собою слова; и такъ, что внутреннее вступаетъ во внѣшнее и глубина излучается на поверхность. А читатель идетъ отъ напечатанныхъ словъ къ тѣмъ образамъ, которые въ нихъ описаны и тѣмъ самымъ къ тому предмету, изъ коего они родились, т. е. черезъ внѣшнее къ внутреннему, отъ поверхности къ насыщающей ее глубинѣ. И если эта встрѣча состоится, то искусство справляетъ свой праздникъ.

Для того, чтобы этотъ праздникъ состоялся, автору необходимо искусство «писать», а читателю необходимо искусство «читать». Читать — значитъ: вѣрно и чутко воспринимать ткань словъ (эстетическую матерiю), легко и покорно усваивать творческое видѣнiе художника (его эстетическiй актъ), точно и лѣпко воспринимать описываемые имъ картины внѣшняго и внутренняго мiра (эстетическiе образы) и съ духовной зоркостью проникать до того главнаго помысла, изъ котораго рождено все произведенiе (до эстетическаго предмета). Вотъ чего ждутъ и чего требуютъ отъ насъ писатели-художники. Вотъ какъ мы должны итти навстрѣчу ихъ созданiямъ. Вотъ что намъ дастъ настоящее чтенiе художественной прозы.

2.

Именно такое чтенiе и только такое можетъ дать читателю извѣстное право на художественную критику.

Задача художественнаго критика состоитъ не въ томъ, чтобы опубликовывать, чтó ему «понравилось» и чтó ему «не понравилось»; это дѣло личное, частное, такъ сказать — бiографическое. Писатели совсѣмъ не призваны и не обязаны «угождать» читателямъ или критикамъ, доставлять имъ «удовольствiе» или «наслажденiе». Художникъ вправѣ дать читателю и ра-

дость, и горе, и наслажденіе, и муку, и утѣшеніе, и ужасъ. Онъ обязанъ показывать то, что видитъ, хотя бы это шло наперекоръ всѣмъ запросамъ и вкусамъ «современности», хотя бы это было ненавистно толпѣ, и «непріемлемо» для господъ критиковъ. Онъ призванъ повиноваться своей собственной религіозной и художественной совѣсти, внутренно взывая къ тому неизвѣстному Мудрому Критику, которому доступны — и постигнутый имъ предметъ, и его творческій актъ, и самый законъ художественнаго совершенства, и котораго онъ можетъ быть никогда не встрѣтитъ. А такой Критикъ никогда не позволитъ себѣ подмѣнить вопросъ о «совершенствѣ - несовершенствѣ» — вопросомъ о томъ, что́ ему лично «понравилось - не понравилось».

«Понравиться» можетъ и нехудожественное созданіе, — то своимъ отдѣланнымъ стилемъ; то по своему общедоступному, обывательски-тривіальному акту; то «интригующей фабулой»; то сценами изъ «знакомаго, милаго быта»; то «яркими», «забавными» «типами»; то «благополучной развязкой». И наоборотъ, художественно-совершенное произведеніе можетъ и «не понравиться»: или своимъ напряженнымъ, насыщеннымъ стилемъ; или по своему тонкому, трудно воспроизводимому эстетическому акту; или своей сложной, запутанной фабулой, разобраться въ которой — господину читателю «лѣнь» или «некогда»; или сценами изъ чуждаго, экзотическаго быта; или отсутствіемъ «комическаго»; или трагической развязкой. Одному «нравится» то, что другому не «нравится»; это вопросъ субъекта и рѣшается онъ субъективно. Вопросъ же художественнаго совершенства — трактуетъ не настроеніе читателя, а самое произведеніе; онъ касается даннаго объекта и рѣшается его воспріятіемъ и изслѣдованіемъ.

Однако, задача литературнаго критика не состоитъ и въ томъ, чтобы измѣрять художественныя произведенія нехудожественными мѣрилами, чуждыми искусству, напримѣръ партійными, революціонными, соціальными, соціалистическими, либеральными, республиканскими, монархическими, профессіональными, конфессіональными или какими бы то ни было другими. Все это — невѣрно и непредметно; все это—чужеродно и для искусства вредно; и чаще всего это прикрываетъ художественно-эстетическую несостоятельность самого критикующаго рецензента. За послѣдніе 50 — 75 лѣтъ русская литературная критика безъ конца грѣшила, а въ лицѣ радикальныхъ и революціонныхъ эпигоновъ и донынѣ грѣшитъ этимъ сниженіемъ, этой пошлостью. Всякая нарочитая тенденція — и «прогрессивная», и «реакціонная», и просто разсудочно-выдуманная, — нехудожественна. Она эстетически фальшива — и въ произведеніи искусства, и въ художественной критикѣ. Искусство имѣетъ свое измѣреніе: измѣреніе духовной глубины и художественнаго строя. Именно это измѣреніе обязательно для всякаго художественнаго критика. Именно съ этимъ мѣриломъ я и подхожу въ моей книгѣ къ произведеніямъ и авторамъ современной русской изящной прозы.

Художественный критикъ долженъ быть на высотѣ, прежде всего, какъ читатель: онъ долженъ искать художественной «встрѣчи» съ писателемъ, возсоздавая черезъ данную словесную ткань — образное тѣло произведенія, и проникая черезъ его слова и образы къ его эстетическому предмету. Это первый этапъ его пути: вглубь, къ замыслу, къ художественному солнцу, сокровенно владѣющему даннымъ произведеніемъ.

Однако критикъ не можетъ этимъ ограничиваться. Онъ больше, чѣмъ просто читатель: онъ художественно-аналитическій читатель. Онъ долженъ пройти отъ слова черезъ образъ къ предмету, и обратно — отъ предмета черезъ образъ къ слову, — не только интуитивно, чувствомъ, воображеніемъ и волею, но и сознательной мыслью; онъ долженъ свести все къ главному и опять развернуть все изъ главнаго, слѣдуя за указаніями автора; — какъ бы вобрать все произведеніе въ его собственное художественное солнце, а потомъ прослѣдить, пронизываетъ ли оно своими лучами всѣ свои образы и всю свою словесную ткань. Критикъ долженъ прослѣдить все это удостовѣрительно и убѣдительно, и на основаніи этого высказать обоснованное сужденіе о художественномъ совершенствѣ или несовершенствѣ даннаго произведенія. Въ этомъ состоитъ вторая его задача.

Въ этомъ изслѣдованіи критикъ иногда можетъ получить драгоцѣнныя разъясненія и подтвержденія отъ самого автора. Это возможно; ибо, казалось бы, кому же лучше знать свой замыселъ, свой актъ, свою символику, свою словесную ткань, какъ не самому автору? Однако эта возможность не всегда оправдывается; ибо авторамъ-художникамъ далеко не всегда дано сознавать свое творчество, его истоки, его замыслы и его законченныя проявленія. Художественное творчество нерѣдко бываетъ несравненно мудрѣе своего носителя; а самъ художникъ рѣдко обладаетъ столь зоркимъ и глубокимъ сознаніемъ, которое проникало бы въ глубину и утонченность его собственнаго творческаго процесса. Именно этимъ объясняется то обстоятельство, что поэтъ нерѣдко плохо разумѣетъ «самого себя, — сильныя и слабыя стороны своего творческаго акта, его строеніе, его предѣлы и его опасности. И еще труднѣе бываетъ поэтамъ осознать свой эстетическій предметъ, — настолько, что они бываютъ склонны или совсѣмъ отрицать его наличность, его значеніе и его смыслъ, или же говорить о немъ невѣрныя, несоотвѣтственныя слова. К. С. Алексѣевъ-Станиславскій разсказывалъ мнѣ, что такой умный и тонкій писатель, какъ Чеховъ, считалъ сначала свою драму «Три сестры» — веселой комедіей, и былъ изумленъ и встревоженъ, когда режиссура и труппа Московскаго Художественнаго Театра въ его отсутствіе начали истолковывать ее, какъ тонкую психологическую драму; Чеховъ успокоился и согласился съ артистами только тогда, когда онъ, по пріѣздѣ въ Москву, увидѣлъ свою драму на сценѣ. Здѣсь художественно-даровитые читатели (артисты) помогли поэту осознать «самого

себя» и свое произведеніе. Этотъ наглядный примѣръ, можетъ считаться классическимъ въ исторіи литературы. Онъ показываетъ, что критикъ не можетъ и не долженъ смущаться, если критикуемый художникъ воспринимаетъ самого себя и истолковываетъ свои произведенія (или, тѣмъ болѣе, — оцѣниваетъ ихъ) иначе. Художникъ часто знаетъ о своемъ произведеніи меньше, чѣмъ его произведеніе «высказываетъ» о самомъ себѣ. А критикъ имѣетъ дѣло именно съ законченнымъ произведеніемъ, которое говоритъ само отъ себя и само за себя. Нельзя помѣшать автору любить и цѣнить выше всего свои самыя слабыя произведенія, подобно родителямъ, нерѣдко сосредоточивающимъ свою нѣжность именно на неудачныхъ дѣтяхъ. Нельзя требовать отъ всѣхъ писателей той поразительной зоркости, зрѣлости и свободы сужденія о самомъ себѣ, которою обладалъ Пушкинъ.

Вотъ почему иногда критику бываетъ очень полезно не общаться съ тѣмъ авторомъ, о которомъ онъ пишетъ. Ибо, въ сущности говоря, онъ пишетъ не о человѣкѣ, а объ его художественныхъ произведеніяхъ. Это различеніе образуетъ цѣлую грань, ее необходимо всегда помнить.

Это важно, во-первыхъ, въ томъ смыслѣ, что біографія поэта не должна заслонять и вытѣснять собою его художество. Ни исторія литературы, ни тѣмъ болѣе художественная критика не имѣютъ своимъ предметомъ жизнь самого автора. Имъ позволительно интересоваться его жизнью лишь постольку, поскольку это необходимо для уразумѣнія его художества. Провести и соблюсти здѣсь вѣрную границу — можетъ только нравственный тактъ и изслѣдовательское чутье ученаго. При отсутствіи того и другого, художественная критика неминуемо выродится въ постыдныя альковныя сплетни или въ психо-аналитическое разоблаченіе души распинаемаго поэта. Такой «критикъ» долженъ почаще вспоминать о томъ, что онъ самъ — тоже писатель, и что его собственныя писанія тоже дадутъ кому нибудь поводъ для альковныхъ сплетенъ и психоаналитическаго разоблаченія. Впрочемъ наше время не отличается джентльмэнствомъ и имѣетъ неудержимую склонность питаться продуктами разложенія.

Грань, отдѣляющую человѣка отъ его художества, необходимо соблюдать, во-вторыхъ, въ томъ смыслѣ, чтобы не смѣшивать живую душу писателя съ его художественнымъ актомъ. О живой душѣ писателя художественному критику нечего распространяться; она ему не дана и не извѣстна. Обычно она сложнѣе и богаче, чѣмъ ея художественный актъ, который можетъ и обновиться, и переродиться изъ ея собственной глубины. Такъ, почти на нашихъ глазахъ переродилъ свой творческій актъ графъ Л. Н. Толстой; и наивно было бы думать, что усвоеніе его художественнаго акта равносильно постиженію его души.

Актъ изслѣдуется критикомъ не по даннымъ интимной жизни, а по художественнымъ произведеніямъ. Этотъ актъ осуществляется самимъ поэтомъ; онъ объективируется имъ въ его созданіяхъ; онъ отдается имъ самимъ на публичное воспріятіе; мало того, художникъ предполагаетъ и требуетъ, чтобы его художественный актъ воспроизводился его читателями и критиками. Но этотъ актъ, подлежащій воспроизведенію, анализу и критикѣ, — не опредѣляетъ собою ни души поэта, ни его внутренней и внѣшней жизни. Такъ, поэтъ можетъ быть религіознымъ, — и творить изъ нерелигіозной установки; онъ можетъ быть въ жизни цѣломудреннымъ аскетомъ, а писать непристойныя новеллы; онъ можетъ имѣть нѣжную, лирически задумчивую душу, тогда какъ писанія его будутъ разсудочно-холодными; не совершивъ въ жизни ни одного волевого поступка, онъ можетъ писать драмы и трагедіи большого волевого напряженія; онъ можетъ быть человѣкомъ утонченной культуры и аристократическаго благородства, а творить изъ злодѣйски-примитивной, дикарски-хищной установки души; онъ можетъ быть трезво-разумнымъ человѣкомъ, а творить свое художество изъ юродствующаго акта. Словомъ, здѣсь имѣется грань — и предметнаго характера (ибо душа и актъ два различные предмета) и методологическаго значенія (ибо душа и актъ изслѣдуются на различныхъ путяхъ).

Это различіе, къ сожалѣнію, легко стирается и забывается вслѣдствіе многихъ обстоятельствъ и между прочимъ вслѣдствіе того, что оба предмета одинаково обозначаются именемъ одного и того же автора. Достоевскій, какъ живой и глубокій, геніальный духъ, — и Достоевскій, какъ осуществленный имъ литературно-творческій актъ, — совсѣмъ не одно и то же; и тѣмъ не менѣе оба эти обстоянія одинаково обозначаются именемъ «Достоевскаго». А между тѣмъ критикъ, вскрывая силу и слабость, зоркость и незоркость, уравновѣшенность и неуравновѣшенность его художественнаго акта, имѣетъ въ виду именно этотъ актъ, а не его живую душевную субстанцію. Непозволительно умозаключать отъ свойствъ художественнаго акта — къ общему душевному состоянію или къ жизни даннаго автора; и обратно. И даже тогда, когда самъ авторъ говоритъ, пишетъ и печатаетъ о «самомъ себѣ» (напримѣръ Бунинъ въ «Цикадахъ», или Ремизовъ — «Кукха», «Взвихренная Русь», «По карнизамъ»), критикъ долженъ относить это не къ личности художника, а къ его творческому акту, о которомъ каждый изъ художниковъ умѣетъ высказываться лишь въ ту мѣру, въ какую онъ его осозналъ.

3.

Вотъ почему и я, въ критическихъ анализахъ моей книги, обозначая произведенія по имени ихъ авторовъ, буду имѣть въ виду не самихъ авторовъ, не ихъ личныя души или духовныя субстанціи, а только осуществленные ими художественные акты. Это относится въ особенности къ изслѣдованію о томъ, кто изъ нихъ является художникомъ внѣшняго опыта, и кто — художникомъ внутренняго опыта.

Каждому изъ насъ доступенъ и внѣшній и внутренній опытъ.

Внѣшній опытъ прилѣпляетъ насъ къ чувственнымъ воспріятіямъ и состояніямъ. Мы обращаемся къ міру — зрѣніемъ, слухомъ, обоняніемъ и осязаніемъ, воспринимаемъ его мускульными ощущеніями, пространственнымъ созерцаніемъ, чувствомъ холода, тепла, боли, тяжести, голода и т. д. Мы живемъ нашимъ тѣломъ, прислушиваемся къ нему и воспринимаемъ міръ именно черезъ него. Именно постольку міръ является намъ міромъ матеріальныхъ вещей, міромъ свѣта, цвѣта, красокъ, линій, плоскостей, массъ, движеній, звуковъ, запаховъ . . . ; постольку люди предстоятъ намъ, какъ живыя тѣла, доступныя намъ только со стороны своей тѣлесности; постольку холодъ, голодъ, тѣлесная мука и вызываемыя ими страсти — кажутся намъ «важнѣйшими» состояніями человѣка; и самая любовь воспринимается нами, какъ чувственная влюбленность и половая страсть.

Художникъ, воспринимающій и рисующій міръ изъ такого художественнаго акта, есть художникъ внѣшняго опыта.

Напротивъ, внутренній опытъ уводитъ насъ отъ чувственныхъ воспріятій и состояній и открываетъ намъ иной міръ, міръ воспринимаемый нечувственно. Связанная съ тѣломъ отъ рожденія до смерти, душа можетъ отвертываться отъ тѣла, не вѣрить ему, не считать его существеннымъ, не предаваться его зовамъ и соблазнамъ, не пребывать въ немъ своимъ вниманіемъ и интересомъ, — итти не къ нему, а или черезъ него, или мимо него, къ нечувственнымъ обстояніямъ и состояніямъ міра. Тогда все вещественное, матеріальное, тѣлесное перестаетъ быть для человѣка главною или самодовлѣющей реальностью, а становится лишь символомъ иныхъ, важнѣйшихъ, субстанціальныхъ обстояній, на которыхъ и сосредоточивается все или почти все вниманіе. Къ такимъ обстояніямъ относится, прежде всего, міръ человѣческой души, во всѣхъ ея, не подчиняющихся тѣлу интересахъ, чувствованіяхъ, желаніяхъ, помыслахъ, фантазіяхъ и страстяхъ. Къ такимъ обстояніямъ относится, далѣе, весь міръ добра и зла, грѣха и нравственнаго совершенства, міръ божественнаго откровенія, таинственныхъ судебъ вселенной, религіознаго смысла жизни, высшаго назначенія человѣка. Это міръ, въ которомъ люди суть живыя и сво-

бодныя духовныя личности, доступныя намъ въ своей внутренней жизни; міръ, въ которомъ любовь прилѣпляется къ нечувственному облику человѣка и самыя страсти, одухотворяясь, получаютъ значеніе нѣкоего священнаго трепета.

Художникъ, воспринимающій и рисующій міръ изъ такого художественнаго акта, долженъ быть обозначенъ, какъ художникъ внутренняго опыта.

Какъ бы ни прилѣплялся человѣкъ къ внѣшнему опыту, какъ бы ни тяготѣлъ онъ къ чувственному, матеріальному, тѣлесному, — ему невозможно обойтись безъ внутренняго опыта; и обратно: пока человѣкъ живетъ на землѣ, онъ не можетъ оторваться совсѣмъ отъ стихіи пространства, вещи и чувственной страсти. Поэтому и художникамъ не дано обходиться совсѣмъ безъ внѣшняго или безъ внутренняго опыта. Но имъ дана возможность — творить преимущественно изъ внѣшняго или преимущественно изъ внутренняго опыта, или владѣть обоими этими источниками, временами сочетая ихъ въ своемъ актѣ. Такъ, актъ Л. Н. Толстого живетъ преимущественно внѣшнимъ опытомъ [1]; актъ Достоевскаго — преимущественно внутреннимъ опытомъ; геній Пушкина — владѣлъ обоими источниками, и притомъ, не только совмѣстно, но и порознь.

Понятно, что внѣшне-опытному, чувственному акту доступно многое такое, что недоступно акту внутреннему; и обратно, художникъ внутренняго опыта призванъ воспринять и раскрыть такія стороны міра и человѣка, которыя не дадутся мастеру внѣшняго созерцанія.

Художникъ чувственнаго опыта есть прежде всего живописецъ и скульпторъ; ему дано видѣть природу, ея краски, звуки и запахи; ея перспективу, ея красивость, ея панораму, ея детали. Онъ зорко видитъ человѣческое тѣло, знаетъ его красивыя формы, его выразительность; онъ точно опишетъ его ощущенія, а при большомъ мастерствѣ проникнетъ и во внутреннее содержаніе этихъ ощущеній. Онъ можетъ стать знатокомъ человѣческаго инстинкта въ его чувственныхъ проявленіяхъ; онъ будетъ вѣрно и ярко живописать элементарныя переживанія элементарныхъ натуръ, инстинктивныя движенія массъ въ быту, на войнѣ и въ мирѣ; онъ сумѣетъ дать потрясающую картину чувственной влюбленности и физіологической, животной страсти, какъ въ ея естественныхъ порывахъ, такъ и въ ея противоестественной судорогѣ . . .

Но здѣсь онъ подходитъ къ предѣламъ своего художественнаго акта. Поскольку міръ души и духа неуловимъ при помощи чувственнаго опыта, онъ не постигнетъ его и не сумѣетъ ни увидѣть его, ни показать.

Напротивъ, художникъ внутренняго опыта есть ясновидецъ душевно-духовной жизни человѣка и міра. Онъ не живописецъ, а психологъ; и притомъ психологъ само-

---

[1] Это было отмѣчено впервые въ литературно-критическомъ опытѣ Д. С. Мережковскаго «Толстой и Достоевскій».

довлѣющихъ глубинъ души. Онъ скульпторъ не тѣла, а характера. Онъ архитекторъ не матеріальныхъ, и не инстинктивныхъ, а духовныхъ массъ. Онъ знатокъ душевной раздвоенности, борьбы между духомъ и тѣломъ, борьбы между совѣстью и инстинктомъ, между діаволомъ и Богомъ. Онъ ходитъ по кругамъ человѣческой духовной проблематики и діалектики, какъ Богородица по мукамъ. Его актъ есть чаще всего страдающій актъ; его мысль идетъ со дна духа: ему доступны всѣ сокровенные божественные лучи, живущіе въ человѣческой глубинѣ. А образами внѣшняго опыта онъ пользуется лишь постольку, поскольку онъ видитъ въ нихъ таинственные знаки Высшаго, символы глубокихъ внутреннихъ обстояній.

Отсюда видны и предѣлы его художественнаго акта. Поскольку онъ пренебрегаетъ чувственнымъ опытомъ, онъ не достигнетъ въ его живописаніи и раскрытіи величайшаго мастерства.

Этимъ опредѣляется и многое другое, отличающее этихъ художниковъ другъ отъ друга.

Такъ, въ о б р а з н о м ъ планѣ опасность в н ѣ ш н е о п ы т н а г о художника состоитъ въ томъ, что его «живопись» сведется къ безконечному описанію внѣшнихъ деталей (на подобіе Эмиля Зола), или превратится въ художественно-безпредметный красочный фильмъ, какъ бы въ ленту кинематографа, снятую изъ окна вагона — безъ смысла, цѣли, формы и художественной предметности. Въ планѣ же п р е д м е т а — такой художникъ окажется п о э т о м ъ и я с н о в и д ц е м ъ и н с т и н к т а; и можно всегда ожидать, что темная бездна этой таинственной силы окажется въ его описаніи сильнѣе или даже упоительнѣе всѣхъ духовныхъ силъ.

Опасность же в н у т р е н н о - о п ы т н а г о художника въ о б р а з н о м ъ планѣ состоитъ въ томъ, что его «хожденіе по мукамъ» сведется къ описанію нераспутывающихся клубковъ больной души, ея больной проблематики, ея сумасшедшаго, душевно заразительнаго хаоса (на подобіе Э. Т. А. Гофмана), или превратится въ художественно безпредметное разлагательство ничтожно-пошлыхъ, а можетъ быть и гнилостно-кощунственныхъ залежей души. Но если такой художникъ преодолѣетъ эти опасности и обрѣтетъ тотъ Божій лучъ, который одинъ только и можетъ исцѣлить мятущуюся бездну человѣческой души, — тогда онъ окажется п о э т о м ъ и я с н о в и д ц е м ъ д у х о в н а г о, а н г е л ь с к а г о е с т е с т в а в ъ ч е л о в ѣ к ѣ; и сумѣетъ показать, что свѣтлая бездна духа сильнѣе и упоительнѣе всѣхъ уклоновъ и соблазновъ темнаго инстинкта . . .

Послѣ этихъ разъясненій нетрудно понять, что, въ сущности говоря, ни одинъ писатель не прикованъ къ какому-нибудь одному, опредѣленному акту. Есть писатели съ однообразнымъ актомъ, достигающіе въ немъ большого мастерства, но совсѣмъ не мѣняющіе или почти не мѣняющіе его строенія на протяженіи всей жизни (Чеховъ); есть писатели, вырабатывающіе себѣ опредѣленный художественный актъ, съ тѣмъ, чтобы въ даль-

нѣйшемъ пережить духовный кризисъ и уйти отъ него, можетъ быть даже осудить его, создать новый и опять вернуться къ прежнему акту, осуществляя его уже безъ прежней силы и былого блеска («Воскресеніе» Л. Н. Толстого); наконецъ, есть писатели, обладающіе такою художественною гибкостью и творческой силою, что создаютъ каждое или почти каждое произведеніе свое изъ новаго акта, явно повинуясь тому основному закону художественности, согласно которому не поэтъ навязываетъ свой талантъ эстетическому Предмету, а Предметъ диктуетъ таланту необходимый Ему художественный актъ: то трезвый, то фантастическій, то безсмысленный, то умственный, то волевой, то разслабленно-безвольный, то холодный, то огненный, то чувственно-внѣшній, то нечувственно-внутренній . . . И чѣмъ покорнѣе будетъ художникъ зову эстетическаго предмета, тѣмъ шире по объему, тѣмъ проникновеннѣе и полновластнѣе сдѣлается его искусство . . .

4.

Итакъ, какое же произведеніе слѣдуетъ признать художественно - совершеннымъ ?

Литературное произведеніе имѣетъ, прежде всего, словесный составъ (эстетическую матерію). Словесная ткань имѣетъ свои специфическіе законы: фонетическіе, грамматическіе, синтаксическіе, ритмическіе, стилистическіе. Эти законы должны соблюдаться. Попраніе ихъ вредитъ художественности.

Однако вѣрная словесная ткань не самодовлѣюща; она служитъ высшему; она является его покорнымъ и выразительнымъ орудіемъ, орудіемъ эстетическаго образа и эстетическаго предмета. Языкъ долженъ быть проникнутъ ими, рожденъ изъ нихъ, ими отобранъ, ими обоснованъ. Онъ долженъ быть точенъ и экономенъ; онъ долженъ быть ихъ вѣрной и прозрачной средой. И передъ лицомъ этихъ, художественно - высшихъ требованій — правила фонетики, грамматики, синтаксиса, ритма и стиля должны обнаруживать величайшую гибкость и уступчивость, сгибаясь до предѣловъ возможнаго, но не ломаясь . . .

Литературное произведеніе имѣетъ, во-вторыхъ, образный составъ (планъ эстетическаго образа). Это есть какъ бы фантастическое тѣло произведенія, тѣло «чувственное» (воображенныя вещи, тѣла, природа) и «нечувственное» (воображаемыя души, характеры, духовныя событія). Образный составъ имѣетъ свои специфическіе законы: объективной подлинности, индивидуализаціи, завершенности, вѣрности каждаго образа самому себѣ и своимъ отраженіямъ, динамики, сопринадлежности и др. Эти законы похожи на тѣ, которымъ подчине-

ны реальныя вещи и живые люди, но не совпадаютъ съ ними[1]). Попраніе ихъ вредитъ правдоподобію разсказа, дѣлаетъ образы «невѣроимными» и все произведеніе неудобно-воспринимаемымъ.

Однако образный составъ литературнаго произведенія не самодовлѣющъ; онъ тоже служитъ высшему, — эстетическому предмету; онъ является его вѣрнымъ, необходимымъ орудіемъ. И чувственный и нечувственный образъ долженъ быть рожденъ изъ эстетическаго предмета, развертывая и выявляя его содержаніе, его ритмъ, его волю; образъ долженъ быть точенъ и экономенъ; онъ долженъ быть вѣрной и прозрачной средой, за которою скрытъ предметъ и черезъ которую предметъ лучится. И передъ лицомъ этого художественно-высшаго закона, всѣ специфическія требованія вещественныхъ и душевныхъ образовъ должны обнаруживать величайшую гибкость и уступчивость, сгибаясь до предѣловъ возможнаго, но не ломаясь . . .

Литературное произведеніе имѣетъ, въ третьихъ, духовно-предметный составъ (планъ эстетическаго предмета). Это есть тотъ главный помыслъ, который заставилъ поэта творить, т. е. искать для него вѣрныхъ образовъ и точныхъ словъ. Этотъ помыслъ поэта отнюдь не есть его выдумка: ему соотвѣтствуетъ нѣкое объективное обстояніе, — въ Богѣ, въ человѣкѣ или въ природѣ; иногда — только въ Богѣ (напр. «совершенство», «всевѣдѣніе», «благодать»), иногда и въ Богѣ и въ человѣкѣ (напр. «любовь», «прощеніе»), иногда только въ человѣкѣ («молитва», «совѣсть», «грѣхъ»), иногда и въ Богѣ, и въ человѣкѣ, и въ природѣ («покой», «страданіе»). Эти объективныя обстоянія отнюдь не слѣдуетъ воспринимать, какъ «отвлеченныя понятія»; или какъ простыя «настроенія поэта», — лирическія или трагическія. Нѣтъ, — это реальности; живые, классическіе способы жизни; или если угодно — міровыя состоянія, видоизмѣненія бытія, доступныя каждому человѣку. Поэтъ долженъ пріобщиться имъ, подлинно войти въ нихъ, чтобы запѣть и заговорить изъ нихъ и о нихъ. Безъ этого онъ не станетъ художникомъ и поэтомъ. Но пребываніе въ нихъ отнюдь не составляетъ его привиллегію или монополію. Пріобщаться имъ можетъ каждый. И художественный критикъ способенъ и призванъ извѣдать и вѣдать ихъ въ самостоятельномъ, личномъ опытѣ, до того, какъ онъ станетъ вѣрнымъ и чуткимъ читателемъ даннаго поэта. Именно это даетъ ему возможность «читать» поэта сразу во всѣхъ трехъ планахъ, читать его слова, видѣть его образы и созерцать его несказанный и вотъ все таки во-ображенный и высказанный Предметъ.

Каждое произведеніе искусства какъ будто говоритъ человѣку: «восприми меня, заживи мною; дай, я наполню твою ду-

---

[1]) Формулированіе и обоснованіе ихъ требуетъ особаго эстетическаго изслѣдованія; срв. краткое перечисленіе ихъ въ моей книгѣ: «Основы художества. О совершенномъ въ искусствѣ». Гл. 8 стр. 111 — 113.

шу, овладѣю ею, обрадую, озарю, углублю, измучаю, очищу, умудрю!» . . . Или, проще и короче: «возьми меня, я дамъ тебѣ крупицу мудрости и счастья!» . . .Или еще: «вотъ новая духовная медитація, живи ею!» . . .

Медитація есть сосредоточенное и цѣлостное погруженіе души въ какое-нибудь жизненное содержаніе. Человѣкъ медитируетъ въ молитвѣ, въ философіи, въ искусствѣ, въ познаніи, въ природѣ; онъ можетъ медитировать надъ математической теоремой, надъ шахматной партіей, надъ юридической нормой; въ политикѣ и въ торговлѣ . . .

И вотъ, по основному закону духа — душа человѣка дѣлается похожею на тѣ предметы, надъ которыми она часто и подолгу медитируетъ. Отсюда — значеніе монашескаго богомыслія. Отсюда — опасности демонологіи и сатанизма. Отсюда же призваніе и отвѣтственность искусства. Каждое произведеніе искусства есть предложенная людямъ медитація; читатель, читая, медитируетъ тою святостью и мудростью, или—грѣховностью и мерзостью, которыя художественно осуществились и развернулись въ читаемомъ произведеніи. Эстетическій предметъ и есть то, что поэты и писатели предлагаютъ людямъ для медитаціи — въ одѣяніи описывающихъ словъ и подъ покровомъ описанныхъ образовъ. Чѣмъ духовно значительнѣе предметъ и чѣмъ художественнѣе его óбразная и словесная риза, тѣмъ болѣе великъ художникъ, тѣмъ глубже его искусство, тѣмъ выше его мѣсто въ національномъ и міровомъ пантеонѣ. Большой художникъ какъ бы говоритъ читателю: «вотъ духовно значительное состояніе, — природы, человѣка, Бога, — заживи имъ, и ты увидишь ихъ путь и величіе; ты понесешь бремя мірозданія и вступишь въ великое ристалище судебъ и страданій человѣчества» . . . Онъ какъ бы открываетъ своимъ читателямъ доступъ къ сущности жизни, въ нѣдра міра, въ глубины Божіи; онъ плавитъ души и куетъ ихъ; онъ даруетъ имъ въ художественной формѣ возводящія, окрыляющія, очистительныя и укрѣпительныя медитаціи. Онъ какъ бы благословляетъ ихъ своими прозрѣніями и страданіями; онъ научаетъ ихъ входить въ храмъ міровой мудрости и молиться въ немъ новыми словами единому и единственному Богу всяческихъ.

Таково призваніе истиннаго искусства, отъ котораго долженъ отправляться художественный критикъ и которымъ онъ призванъ измѣрять и оцѣнивать всякое художество, не какъ «двумѣрное» явленіе (образъ, скрытый въ матеріи), а какъ «трехмѣрное» созданіе (предметъ, облекшійся въ образъ и явленный черезъ матерію).

Это пониманіе искусства, согласно которому оно есть источникъ озаренія и умудренія, — явилось съ самаго начала основополагающимъ и направляющимъ въ исторіи русскаго искусства, какъ древне-народнаго, такъ и позднѣйшаго, зрѣло-культурнаго. Оно составляетъ у насъ въ Россіи традицію, существенную и укорененную традицію русскаго національнаго искусства; и тотъ, кто захотѣлъ бы исторически прослѣдить возникновеніе этой традиціи, долженъ былъ бы раскрыть ея ре-

лигіозные корни, т. е. опредѣляющее вліяніе воспринятаго нами изъ Византіи греко-восточнаго Православія.

Началось, конечно, съ живописи, которая была въ то время иконописью и должна была создавать образы божественнаго озаренія и умудренія. Этотъ духъ царилъ и въ музыкѣ, которая была въ то время пѣніемъ и должна была возносить человѣка къ Богу и проливать въ душу божественный свѣтъ и чистоту. Этотъ духъ не могъ не передаться и въ архитектуру, которая шла отъ храма и монастыря, и въ литературу, которая была въ то время словомъ церковнымъ, монашескимъ и духовнымъ, — славо-словящимъ или поучающимъ. Такъ было впослѣдствіи и съ театромъ, выводившимъ въ первыхъ комедійныхъ дѣйствахъ образы библейскіе и душеспасительные. Искусство въ Россіи родилось, какъ дѣйствіе молитвенное; это былъ актъ церковный, духовный; творчество изъ главнаго; не забава, а отвѣтственное дѣланіе; мудрое пѣніе или сама поющая мудрость.

Кто сумѣетъ вчувствоваться и всмотрѣться, тотъ найдетъ ту же самую традицію и въ Пѣсни о Полку Игоревѣ, и въ пѣніи Каликъ Перехожихъ, и въ былинахъ, и въ русскихъ народныхъ сказкахъ. Русское искусство — прежде всего умудряетъ; оно есть своего рода Книга Голубиная, содержащая мудрость «вселенной»; оно даетъ или жизне-умудреніе, какъ въ былинѣ и въ свѣтской сказкѣ, или богоумудреніе, какъ въ акаѳистѣ, житіи и легендѣ. Тотъ, кто не замѣтитъ или недооцѣнитъ эту русскую національную традицію, тотъ немного пойметъ въ исторіи русскаго искусства.

Для русскаго художника, не вывѣтрившаго эту русскую, классическую традицію, но соблюдшаго ее вживѣ, въ искусствѣ существенно не удовольствіе, не развлеченіе и даже не просто украшеніе жизни, но постиженіе сущности, проникновеніе въ мудрость и водительное служеніе на путяхъ медитаціи. Служеніе, — не имѣющее непосредственно никого въ виду, но обращенное къ своему народу уже въ силу одного того, что оно творится духовно-художественнымъ актомъ русскаго національнаго строенія . . .

Само собою очевидно, что русское искусство, двигаясь по этому пути, подвергается опасности стать искусствомъ тенденціознымъ: выродиться въ моральную, политическую или соціальную проповѣдь, потерять свою духовную независимость, свою художественную самозаконность и самосильность («автономію» и «автаркію»), исказить свой творческій актъ и превратить свои созданія въ орудіе чуждыхъ искусству, постороннихъ ему цѣлей; или, еще хуже, въ орудіе «модныхъ теченій» или сатанинскихъ навѣтовъ. И вотъ, мы видимъ, что русская литература 19 вѣка дѣйствительно не сумѣла уберечь себя отъ всѣхъ этихъ опасностей, то впадая въ отвлеченное морализированіе (графъ Л. Н. Толстой), то предаваясь политическимъ или хозяйственно-политическимъ тенденціямъ (народники), то подчиняя все революціонному обличительству или коммунистической пропагандѣ

(большевизмъ и «соціальное заданіе»). Замѣчательно однако, что изъ этого извращенія духа чистой художественности — не возникло еще ни одного сколько нибудь замѣчательнаго произведенія или тѣмъ болѣе художественно-значительнаго направленія въ русской изящной словесности. Сколько бы ни настаивала радикальная публицистика семидесятыхъ, девятисотыхъ и девятьсотъ-двадцатыхъ-тридцатыхъ годовъ на томъ, что «настоящая» литература должна морализировать, народничать, республиканствовать, поклоняться революціи, демократіи и коммунизму, сколько бы она ни шипѣла и не клеветала на представителей настоящаго художества — изъ этого возникли у насъ не великіе пути искусства, а только переулки, закоулки и тупики дурной литературы. Сколько бы люди ни поднимали на щитъ Тараса Шевченко, Чернышевскаго, Писарева, Максима Горькаго и всѣхъ принимавшихъ или принимающихъ «народническое» или «революціонное» заданіе, — величіе русской художественной литературы творилось на иныхъ теченіяхъ и изъ иного акта; а Златовратскій, Глѣбъ Успенскій, Короленко и самъ Левъ Толстой бывали художниками не тогда, когда они тенденціозно «учили», а когда они постигали, не уча, и давали мудрость, ничѣмъ не задаваясь.

Здѣсь всегда останется мѣриломъ слѣдующее правило: не стремись «учить», навязывать готовыя теоріи и доказывать или иллюстрировать ихъ; не посягай на проповѣдь; стремись глубоко постигнуть и вѣрно изобразить, а не подтвердить предвзятую доктрину; изображай, а не навязывай, и главное — не разсуждай внѣ образовъ; не принимай ни отъ кого, и даже отъ самого себя — никакихъ постороннихъ заданій; блюди тайну, свободу и неприкосновенность твоего художественнаго созерцанія; пиши непреднамѣренно, не нарочито (desinvolto), ни для чего иного, какъ только для художества. И всегда вынашивай свой художественный предметъ въ послѣдней глубинѣ созерцающаго сердца. Показывай мудрое, но не доказывай выдумки. И ты будешь вѣренъ классической традиціи русскаго искусства.

Эта классическая традиція русскаго искусства должна найти себѣ признаніе и осуществленіе и въ художественной критикѣ.

Послужить этому дѣлу должна по мѣрѣ силъ и предлежащая книга.

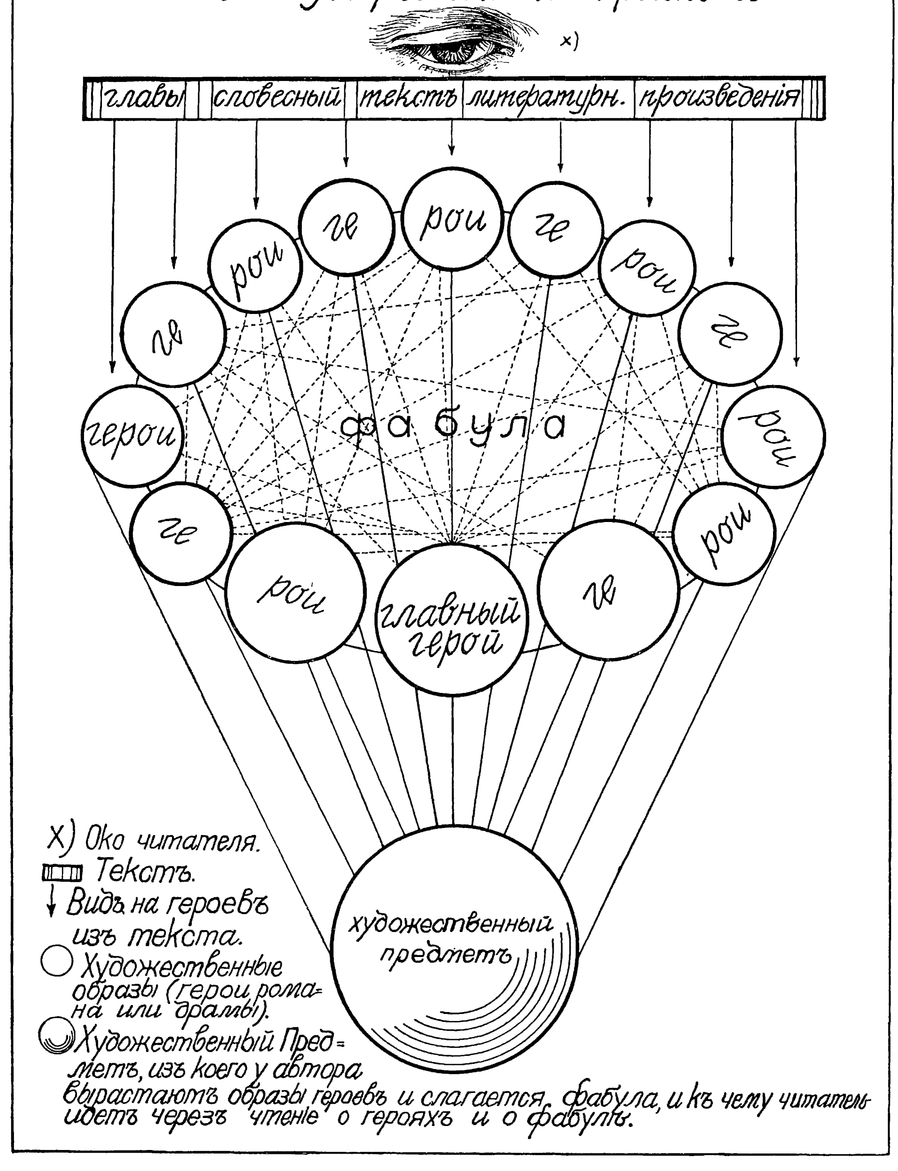
Августа 15. 1935. Кокнезе.

Художественное произведеніе

Видъ „аналитическій", перспективный

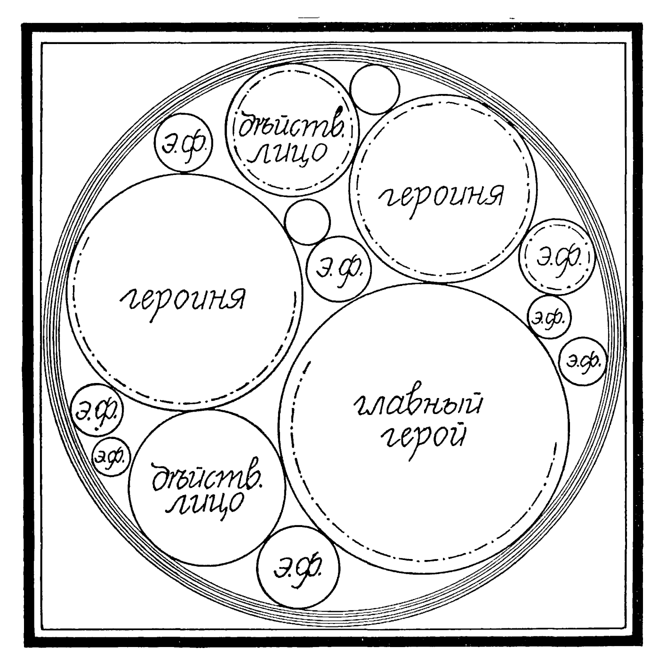
Око читателя

читающаго текстъ, воображающаго героевъ и фабулу и всѣ описанія, и созерцающаго сквозь нихъ Художественный Предметъ.



Художественное произведенiе

Видъ „синтетическiй“



„Рама“ литературнаго текста.

Кругъ все обосновывающаго, проникающаго и сдерживающаго Художественнаго Предмета, просвѣчивающаго въ удачныхъ образахъ героевъ и отсутствующаго въ неудачныхъ.

Художественные образы (герои: главный, вторые, третьи, дѣйствующiя лица, эпизодическiя фигуры. Пунктиръ обозначаетъ художественную предметность, недопредметность или безпредметность образовъ.

Нехудожественное произведенiе

(безпредметное)

Космосъ безъ солнца...
Мiръ безъ Бога... Хаосъ.
Пустая игра въ возможности.
Интенцiя угасла...

Око читателя
отъ скуки и отвращенiя уснуло!

Безконечный сквознякъ ненужнаго текста!

Ненужный бредъ о несостояв-
шихся „герояхъ".

Единой фабулы нѣтъ!

Хаосъ эмбрiональныхъ
образовъ, тщетно ищущихъ связи,
строя и фабулы!

Путь модернизма!

Забота художественнаго мрака и слѣпоты!

Неузрѣнный ав-
торомъ
Художеств. Предметъ
остается внѣ
литературнаго произ-
веденiя, эстетически
неосуществлен-
нымъ.

Лучей его авторъ
не воспринялъ и чита-
телю не показалъ.

ТВОРЧЕСТВО И. А. БУНИНА.

Чашу съ темнымъ виномъ подала мнѣ богиня печали.
Тихо, выпивъ вино, я въ смертельной истомѣ поникъ.
И сказала безстрастно, съ холодной улыбкой богиня:
«Сладокъ ядъ мой хмельной. Это лозы съ могилы любви».

Бунинъ.

И. А. БУНИНЪ.

I.

Творчество Ивана Алексѣевича Бунина (род. 1870) — послѣднiй даръ русской дворянской помѣщичьей усадьбы, даръ ея русской литературѣ, Россiи и мiровой культурѣ. Это она, наша средняя русская земледѣльческая полоса, уже подарившая русскому народу столько замѣчательныхъ талантовъ, — литературныхъ, музыкальныхъ и философическихъ, — говоритъ въ его созданiяхъ. Вѣками происходилъ здѣсь, вокругъ Москвы этотъ своеобразный, нацiональный, сословный, душевно-духовный и культурный отборъ, отборъ тонкихъ и даровитыхъ натуръ, который далъ Россiи Жуковскаго, Пушкина, Лермонтова, Баратынскаго, Тютчева, Хомякова, Тургенева, Толстого, Фета, Чичерина, Трубецкихъ, Рахманинова и многихъ другихъ созидателей русской культуры. Тутъ все соединилось: и этотъ крѣпкiй, строгiй климатъ съ его большими колебанiями и бурными порывами; и ласковый, мечтательно-просторный ландшафтъ; и столѣтнiй отборъ крови и культуры; и непосредственная близость къ простонародной крестьянской стихiи, къ дыханiю земли; и досугъ помѣщичьей усадьбы, съ ея культомъ родовой, наслѣдственной традицiи служенiя; и близость къ патрiархальной Москвѣ; и удаленность отъ цензуры Петербурга . . . Такъ и сложилась эта своеобразная духовная атмосфера — независимаго творческаго созерцанiя, дерзающаго по своему видѣть и честно выговаривать узрѣнное, не считаясь ни съ чѣмъ, кромѣ личной религiозной, художественной или познавательной совѣсти . . .

Помѣщичья усадьба была достаточно состоятельна, чтобы не гнаться за государственной службой, посматривать на правительство независимо и — то вольнодумно обособляться, то консервативно смыкать ряды на дворянскихъ или земскихъ выборахъ. Она была достаточно состоятельна, чтобы дать своей молодежи утонченное, всесвѣтно обогащенное образованiе и не нуждаться въ профессiональномъ примѣненiи его, выдвигая то свободнаго ученаго (Б. Н. Чичеринъ), то всеотвергающаго художника (графъ Л. Н. Толстой), то кочующаго западника (И. С. Тургеневъ); но она была достаточно состоятельна и для того, чтобы освободить своего отпрыска отъ всякаго образовательнаго ценза, предоставить его собственному, самородному уму и нена-

сытному чтенію, съ тѣмъ, чтобы увидѣть его потомъ въ званіи россійскаго академика (И. А. Бунинъ). Она собирала чудесныя библіотеки на четырехъ, пяти языкахъ, и больше, [1]) не думая о предстоящей имъ огненной гибели (1917 — 1919). Она сочетала міровую культуру съ русской душою и русской природою, навсегда привязывая своихъ питомцевъ къ Россіи и въ то же время открывая имъ пути для путешествій по всему міру. И въ эти путешествія они уносили душу, пробужденную къ созерцательности русскою природою; и, обогащенные, возвращались опять къ тому «творческому досугу», котораго Аристотель требовалъ для всякаго человѣка, «свободнаго по природѣ» . . .

Кто хочетъ читать и разумѣть Бунина, тотъ долженъ почуять эту атмосферу русской усадьбы [2]) и уловить ея сложившееся за девятнадцатый вѣкъ духовное наслѣдіе: этотъ духъ скептическаго просвѣщенія, офранцуженнаго аристократизма; эту струю небо-опустошающаго вольтеріанства [3]), съ его замѣчательной зоркостью къ злому началу въ человѣкѣ и съ его особою подслѣповатостью къ божественному началу Добра; этотъ тонкій ароматъ разочарованнаго байронизма, съ его мрачной и горделивой, но пустоватой проблематикой и съ вѣчной тягой къ вольнодумству; эту ширину души, совмѣщающую мысль со страстью, барское гостепріимство, охоту и кутежъ съ народническимъ толстовствомъ, а толстовскую мораль съ вѣчною жаждою чувственнаго, и умственнаго, и созерцательнаго наслажденія, и съ дѣйствительнымъ умѣніемъ наслаждаться; эту близость къ природѣ — и къ сумасшедшимъ метелямъ, [4]) и къ пышнымъ листопадамъ, [5]) и къ нещадному солнцу [6]) и къ этой душемутительной откровенности скотнаго двора; [7]) этотъ чуткій и простосердечный, подходъ къ крестьянству, полный того обостреннаго интереса и дивованія, который характеризуетъ процессъ національнаго самоосознанія, ибо, поистинѣ, русская художественная литература, воспринимая и живописуя душу русскаго крестьянина, совершала актъ національнаго самопознанія и самоутвержденія.

Крестьянская, простонародно-всенародная стихія — вотъ, наряду съ усадьбой, второй истокъ творчества Бунина. Въ эту стихію онъ вжился во всей ея первоначальности; онъ принялъ въ себя весь ея первобытный отстой, съ его многовѣковою горечью, съ его крѣпкой ядреностью, съ его соленымъ юморомъ, съ его наивной непреодолѣнно-татарскою жестокостью, съ его тягою къ несытому посяганію. Но крестьянская стихія не дала ему ограничиться этимъ: она заставила его принять въ свою душу и кое-что изъ тѣхъ

---

[1]) См. у Бунина «Начальная Любовь» стр. 22—23; «Жизнь Арсеньева» 136; и др.

[2]) Срв. напр. у Бунина: «Антоновскія Яблоки», «Въ полѣ», «Обуза», «Суходолъ», «Жизнь Арсеньева».

[3]) Срв. «долго упиваешься Вольтеромъ». «Начальная Любовь». 23.

[4]) Срв. «Лапти», «Сверчокъ».

[5]) Срв. «Листопадъ».

[6]) Срв. «Солнечный ударъ».

[7]) «Игнатъ».

сокровенныхъ залежей мудрости и доброты, свободы и богосозерцанія, которыя образуютъ самую субстанцію русскаго народнаго духа. Пусть эти божественныя искры проносятся скупо и рѣдко черезъ художественную ткань Бунина; пусть онъ самъ опредѣляетъ ихъ съ нѣсколько вольтеріанскимъ высокомѣріемъ, какъ «изрѣкаемыя» «общія мѣста, мудрыя пошлости»; [1]) пусть голосъ инстинкта слышится ему сильнѣе и достовѣрнѣе, нежели голосъ духа, — художественная зоркость и художественная честность, столь характерныя для Бунина, заставили его воспринять и отмѣтить *и* эту сторону русской простонародной души. [2])

2.

Достаточно указать на эти основные истоки искусства Бунина для того, чтобы сблизить предположительно его художественный актъ съ актомъ Л. Н. Толстого. Эта близость имѣется и въ самомъ дѣлѣ; и притомъ она настолько существенна, что требуетъ аналитическаго вниманія.

Бунинъ близокъ къ Толстому во многихъ отношеніяхъ, не только по истокамъ своего творчества, но и по строенію своего эстетическаго акта. Однако, эту близость отнюдь нельзя сводить къ «вліянію», «заимствованію» или «подражанію». Искусство Бунина—первоначально и самостоятельно; оно не живетъ чужими перепѣвами и не нуждается въ этомъ; у него свое видѣніе, свои образы и свои слова. И сопоставленіе его съ искусствомъ Толстого говоритъ гораздо больше о сходствѣ, чѣмъ объ ученическомъ отношеніи.

О своемъ исключительномъ, восторженномъ отношеніи къ Толстому Бунинъ разсказываетъ самъ въ своихъ воспоминаніяхъ. [3]) Это отношеніе отнюдь не случайно; оно имѣетъ серьезныя основанія. Здѣсь не только обще-литературное впечатлѣніе, но личный, творчески-интимный откликъ не окрѣпшаго еще, одиноко слагающагося творчества — на проявленіе зрѣлаго, могучаго и притомъ художественно-сроднаго мастерства. То, что Бунину еще предносилось, на чемъ начинающій художникъ утверждалъ свое искусство, но въ чемъ онъ именно поэтому не былъ увѣренъ до конца, — вѣрно ли вижу? можно ли такъ? удастся ли мнѣ это? — зрѣлый и могучій художникъ развертывалъ въ цѣлый потокъ художественно убѣдительныхъ образовъ, какъ бы удостовѣряя съ силой убѣдительности и очевидности: «да, такъ можно и должно! будь спокоенъ и увѣренъ: ты стоишь на вѣрномъ пути . . .» Мастерство

---

[1]) «Странствія». Стр. 140.
[2]) Срв. «Божье Древо», «Поруганный Спасъ», «Обуза», «Въ саду».
[3]) См. «Толстой» въ сборникѣ «Божье Древо», стр. 158 — 170.

Толстого какъ бы удостовѣряло Бунина, укрѣпляло и творчески развязывало его, обнадеживая и какъ бы «помазуя» его на самостоятельное художественное творчество. Въ этомъ — смыслъ ихъ духовной связи.

Однако водительнымъ и предобразующимъ былъ для Бунина не позднѣйшій, перестроенный и обновленный актъ Толстого — моралиста, а первозданный актъ Толстого — художника, эпически созерцающаго и лирически живописующаго. Моральносоціальное «толстовство», которымъ Бунинъ увлекся сначала съ юношеской беззавѣтностью [1]), было скоро преодолѣно и отброшено. Именно н е этотъ актъ былъ близокъ Бунину; не онъ былъ узо-развязующимъ для его собственнаго творчества. Толстой былъ близокъ ему, какъ ясновидецъ и живописецъ человѣческаго инстинкта.

Замѣчательно, что во всѣхъ величайшихъ произведеніяхъ Толстого, герои его суть по большей части люди инстинктивные, пребывающіе и цвѣтущіе въ инстинктѣ со всей наивной непосредственностью; и притомъ такъ, что чѣмъ цѣлостнѣе они пребываютъ въ этой біологической непосредственности,—тѣмъ убѣдительнѣе становится искусство Толстого, тѣмъ выше оно поднимается, тѣмъ проникновеннѣе и монументальнѣе оказываются его герои во всей ихъ наивной, стихійной элементарности, иногда — въ ихъ массовой первобытности. Именно въ этой сферѣ искусство Толстого становится совершеннымъ, безспорнымъ, классическимъ. Наоборотъ, всѣ инстинктивно-нецѣльные, раздвоенные герои Толстого, видятся и изображаются имъ самимъ раздвоенно: художественный актъ его теряетъ свою необоримую силу, инстинктивная интуиція оттѣсняется внѣшнимъ наблюденіемъ, геній отступаетъ передъ натискомъ разсудка и эмпирическаго «ума», и Толстой становится подчасъ неузнаваемъ. Эти резонирующіе и томительно морализирующіе интеллигенты — Пьеръ Безухой, Левинъ, Нехлюдовъ, Николенька Иртеньевъ въ «Юности», а до извѣстной степени и скучающій отъ своего сухого и пустого ума Андрей Болконскій, — созданы другимъ художественнымъ актомъ, чѣмъ тотъ, который далъ русской литературѣ Ерошку, Хаджи - Мурата, и ихъ свѣтскіе отблески — семью Ростовыхъ, особенно Николая и Наташу, Анатоля Курагина, Стиву Облонскаго, Вронскаго и Анну Каренину. Толстой былъ на высотѣ своего художественнаго творчества и счастья именно тогда, когда живописалъ людей цѣльнаго инстинкта: онъ зналъ ихъ и показывалъ ихъ, ихъ самихъ, съ силой таинственной подлинности и объективнаго присутствія. Онъ переживалъ ихъ актомъ цѣлостнаго инстинкта, обычно внѣ морали и рефлексіи; и они выходили у него — не думающіе, не морализирующіе, иногда просто а-моральные, цѣлостные во всей своей обаятельной непосредственности, бездонные въ инстинктѣ, но совсѣмъ лишенные, или почти лишенные духовнаго измѣренія. И стиль его становился естественнымъ и легкимъ, изящнымъ и живописующимъ, влюбленно-забвеннымъ,

[1]) Тамъ же. 161 — 164.

какъ бы инстинктивно-природнымъ . . . Напротивъ, — раздвоенныхъ интеллигентовъ онъ переживалъ актомъ наблюдающей за собой моральной рефлексіи, актомъ резонирующаго проповѣдника, придирчиваго расцѣнщика «добра» и «зла»; и самый стиль его пріобрѣталъ черты его позднѣйшихъ «философическихъ» писаній: онъ становился тяжелымъ, вымученнымъ, скрипучимъ, переснащеннымъ, спотыкающимся, оговаривающимся забѣгающимъ во всѣ ненужные боковые переулки, застрѣвающимъ въ своихъ собственныхъ баррикадахъ . . .

Какъ же обстоитъ дѣло у Бунина?

Бунинъ—поэтъ и мастеръ внѣшняго, чувственнаго опыта. Этотъ опытъ открылъ ему доступъ къ жизни человѣческаго инстинкта, но затруднилъ ему доступъ къ жизни человѣческаго духа. Зоркость и честность видѣнія привели его къ такимъ обстояніямъ въ нѣдрахъ инстинкта, видѣть которыя нельзя безъ содраганія. Содрогнувшійся поэтъ научился отвлеченному наблюденію и анатоміи и сталъ объективнымъ анатомомъ человѣческаго инстинкта.

Бунинъ знаетъ эту особенность своего художественнаго акта; но говоритъ о ней такимъ тономъ, какъ если бы всякій художникъ, какъ таковой, имѣлъ одну единую задачу, главную и единственную: видѣть внѣшній міръ и сквозящую черезъ него жизнь инстинкта, и ихъ живописать.

Бунинъ близокъ Толстому по строенію своего художественнаго акта; и самъ знаетъ объ этомъ. Онъ близокъ къ нему въ двухъ различныхъ смыслахъ. Это есть прежде всего подобіе, сходство двухъ самостоятельныхъ мастеровъ. Это подобіе привело въ дальнѣйшемъ къ извѣстному ограниченному вліянію Толстого, которое лишь въ рѣдкихъ случаяхъ можетъ быть обозначено, какъ подражаніе.

Художественный актъ Бунина есть исконно и органически—актъ внѣшняго опыта, [1]) актъ чувственнаго воспріятія, созерцанія и воображенія и, соотвѣтственно этому, актъ инстинктивнаго художника, раскрывающій ему жизнь человѣческаго инстинкта. Въ этомъ онъ близокъ Толстому; но этимъ его близость и ограничивается. Толстой очень хорошо знаетъ стихію человѣческой матеріальности, тѣлесности, чувственности, инстинктуозности; онъ умѣетъ пребывать в ней и вѣщать изъ нея; но самъ онъ, какъ художникъ, почти никогда не уходитъ въ нее цѣликомъ, не становится ея покорнымъ медіумомъ; онъ подобно Святогору ушелъ въ землю, но не болѣе, чѣмъ по поясъ. Бунинъ же обычно уходитъ въ эту стихію цѣликомъ и нерѣдко становится ея чистымъ и простымъ художественнымъ медіумомъ. Для Толстого инстинктъ есть источникъ моральнаго заболѣванія: онъ противится этой темной силѣ и совѣсть разъѣдаетъ цѣльность его художественнаго акта угрызеніями и рефлексіей. Художественный актъ Бунина не подвер-

[1]) См. Введеніе.

женъ этому; онъ мужественно пребываетъ въ инстинктѣ, и хладнокровно, съ неумолимой объективностью развертываетъ изъ него свои видѣнія. Толстой поэтъ инстинкта; Бунинъ его анатомъ. Толстой знаетъ положительныя силы инстинкта, его здоровыя, творческія проявленія. Бунинъ созерцаетъ преимущественно слѣпую власть инстинкта [1]), его разрушительные порывы, его больныя, смятенныя судороги. [2]) Толстой показываетъ не только нравственные провалы инстинкта («Власть Тьмы»), но и его зиждущій, живой «этосъ», развертывая его въ великую національную панораму («Война и Миръ»). Бунинъ сосредоточенъ почти исключительно на донравственныхъ струяхъ инстинкта, онъ не живописуетъ его созидательныхъ, благихъ силъ и ограничивается при этомъ индивидуальными событіями.

При такой творческой самобытности и самостоятельности, Бунинъ моментами все же подчиняется стихійно вѣющему на него дыханію Толстого и тогда приходится говорить не только о «близости» или «подобіи», нó просто о вліяніи. Иногда Толстой овладѣваетъ имъ въ силу глубокихъ основаній, скрытыхъ въ самой художественной задачѣ произведенія. Такъ обстоитъ, напримѣръ, въ «Митиной Любви», гдѣ Бунину приходится изображать внутренно-раздвоенную душу героя — силами внѣшне-опытнаго воспріятія, непризваннаго и неприспособленнаго къ этому дѣлу; это дѣлаетъ неизбѣжнымъ восполненіе внѣшне-показывающаго пріема — аналитической рефлексіей, не показывающей душу героя, а только сообщающей о томъ, чтó происходило въ его душѣ; вслѣдствіе этого актъ Бунина невольно приближается къ рефлектирующему акту Толстого и цѣлыя фразы, по толстовски переобремененныя и неясныя, слетаютъ на страницы Бунина. Иногда духъ Толстого овладѣваетъ Бунинымъ внезапно, обычно въ этой, столь характерной для Толстого, морально-разоблачительной установкѣ, которая заставляетъ его называть всѣ вещи по ихъ прозаическому имени и, какъ бы «раздѣвая» ихъ, щеголять чрезмѣрной, аффектированной точностью описанія [3]) . . . И только одинъ единственный психологиче-

---

[1]) Напр.: «Грамматика Любви», «При Дорогѣ», «Легкое Дыханіе», «Сынъ», «Метеоръ», «Солнечный Ударъ», «Мордовскій Сарафанъ», «Митина Любовь», «Іоаннъ Рыдалецъ», «Слава», «Аглая», «Суходолъ» и др.

[2]) Напр.: «Игнатъ», «Дѣло Корнета Елагина», «Страшный Разсказъ», «Я все молчу», «Деревня», «Весенній Вечеръ», «Казимиръ Станиславовичъ», «Петлистыя Уши», «Ермилъ», «Ночной Разговоръ», «Веселый Дворъ» и др.

[3]) Приведу примѣръ изъ разсказа Бунина «Господинъ изъ С. Франциско». Властно сдержанный, какъ бы замороженный духъ обличенія, породившій этотъ разсказъ, внезапно прерывается такимъ, чисто толстовскимъ эксцессомъ посвященнымъ императору Тиберію: «На этомъ островѣ, двѣ тысячи лѣтъ тому назадъ, жилъ человѣкъ, совершенно запутавшійся въ своихъ жестокихъ и грязныхъ поступкахъ, который почему то забралъ власть надъ милліонами людей и который, самъ растерявшись отъ безсмысленности этой власти и отъ страха, что кто-нибудь убьетъ его изъ-за угла, надѣлалъ жестокостей безъ всякой мѣры — и человѣчество навѣки запомнило его и тѣ, что въ совокупно-

скій набросокъ («Старуха» въ сборникѣ «Роза Іерихона») могъ бы дать строгому критику основаніе заговорить о дѣйствительномъ «подражаніи» Толстому.

Въ пониманіи Бунина великіе мыслители и художники, — онъ называетъ единымъ духомъ Будду, Соломона и Толстого, [1]) —суть «люди райски чувственные въ своемъ міроощущеніи, но, увы, Рая уже лишенные». [2]) Это — «люди, одаренные великимъ богатствомъ воспріятій», «люди мечты, созерцанія, удивленія себѣ и міру». [3]) «Богатство способностей, талантъ, геній» — есть для Бунина не что иное, какъ «богатство . . . отпечатковъ (и наслѣдственныхъ, и благопріобрѣтенныхъ)», остающихся въ человѣкѣ отъ того, чѣмъ онъ жилъ и чѣмъ жили его предки, и сохраняющихся въ немъ «какъ бы на какихъ то несмѣтныхъ, безконечно-малыхъ, сокровеннѣйшихъ пластинкахъ» . . . [4]) Къ этому богатству отпечатковъ присоединяется особая «чувствительность» ихъ и «количество ихъ проявленій» . . . [5]) Такіе люди суть одновременно «великіе мученики» и «великіе счастливцы», [6]) и . . . напоминаютъ гориллъ.

«Гориллы въ молодости, въ зрѣлости страшны своей тѣлесной силой, безмѣрно чувственны въ своемъ міроощущеніи, безпощадны во всяческомъ насыщеніи своей плоти, отличаются крайней непосредственностью, къ старости же становятся нерѣшительны, задумчивы, скорбны, жалостливы . . . Какое разительное сходство съ Буддами, Соломонами, Толстыми ! И вообще, сколько можно насчитать въ царственномъ племени святыхъ и геніевъ такихъ, которые вызываютъ на сравненіе ихъ съ гориллами даже по наружности ! Всякій знаетъ бровныя дуги Толстого, гигантскій ростъ и бугоръ на черепѣ Будды и припадки Магомета» . . . [7]) «Всѣ эти Соломоны и Будды сперва съ великой жадностью пріемлютъ міръ, а затѣмъ съ великой страстностью клянутъ его обманчивые соблазны» . . . [8]) Эти особые люди, «которыхъ называютъ поэтами, художниками», обладаютъ «способностью особенно сильно чувствовать не только свое время, но и чужое, прошлое, не только свою страну, свое племя, но и другія, чужія, не только самого себя, но и прочихъ, — то есть, какъ принято говорить, способностью перевоплощенія, и, кромѣ того, особенно живой и особенно образной (чувственной) памятью». [9])

Оставимъ въ сторонѣ вопросъ, почему Бунинъ выбралъ именно Толстого, Соломона, Будду и Магомета и на-

---

сти своей, столь же непонятно и, по существу, столь же жестоко, какъ и онъ, властвуютъ теперь въ мірѣ, со всего свѣта съѣзжаются смотрѣть на остатки того каменнаго дома, гдѣ жилъ онъ на одномъ изъ самыхъ крутыхъ подъемовъ острова». Стр. 37—38. Срв. также описаніе деревенскихъ похоронъ въ разсказѣ «Веселый Дворъ» («Крикъ». 270) ; а также «Роза Іерихона» 179. «Божіе Древо» 84.

[1]) «Цикады». Сб. «Солнечный ударъ», стр. 121.
[2]) Тамъ же. 127—128.
[3]) Тамъ же. 127.
[4]) Тамъ же. 123—124.
[5]) Тамъ же. 123—124.
[6]) Тамъ же. 121.
[7]) Тамъ же. 122.
[8]) Тамъ же. 121.
[9]) Тамъ же. 121.

сколько онъ правъ характеризуя ихъ творческій актъ именно такъ. Установимъ только, что въ этомъ философически-біографическомъ наброскѣ («Цикады»), являющемся образцомъ особой литературной формы «мечтанія», — онъ говоритъ о самомъ себѣ, освѣщая изъ своего творческаго акта, жизненное дѣло тѣхъ, кого онъ считаетъ (правильно или неправильно) особенно близкими себѣ. Свое творческое побужденіе онъ въ дальнѣйшемъ характеризуетъ такъ:

«Кто и зачѣмъ обязалъ меня безъ отдыха нести бремя, тягостное, изнурительное, но неотвратимое, — непрестанно высказывать свои чувства, мысли, представленія, и высказывать не просто, а съ точностью, красотой, силой, которыя должны очаровывать, восхищать, давать людямъ печаль или счастье? Кѣмъ и для чего вложена въ меня неутолимая потребность заражать ихъ тѣмъ, чѣмъ я самъ живу...?»[1]) Эта потребность столь первоначальна, исконна, что поэтъ испытываетъ ее, какъ уходящую въ глубину родового начала. «Даже и въ древнѣйшіе дни мои, тысячи лѣтъ тому назадъ, мѣрно говорилъ я о шумѣ моря, пѣлъ о томъ, что мнѣ радостно и горестно, что синева небесъ и бѣлизна облаковъ далеки и прекрасны, что формы женскаго тѣла мучительны своей непостижимой прелестью»...[2])

Бунинъ — поэтъ большого, тонкаго ума и самосознанія. Въ этихъ признаніяхъ онъ поднимается до большой зоркости и точности въ характеристикѣ своего акта.

Художественный актъ его состоитъ въ чувственномъ воспріятіи и чувственномъ изображеніи воспринятаго. Требованія, которыя онъ себѣ ставитъ, суть — точность, красота и сила, способныя заражать другихъ тѣмъ, чѣмъ онъ самъ живетъ. Условіемъ для исполненія этихъ требованій является: райская чувственность міроощущенія; непосредственность и ненасытность въ наполненіи своей образной, чувственной памяти; богатство и чувствительность этихъ чувственныхъ отпечатковъ. «Съ годами» у такихъ людей «возрастаетъ религіозность», «то есть, страшное чувство своей связанности со Всебытіемъ — и неминуемаго въ немъ исчезновенія».[3])

Не будемъ поднимать вопросъ о томъ, религіозность ли это, и въ чемъ состоитъ настоящая религіозность. Бунину дѣйствительно присуще это чувство, именно какъ страшное чувство, уводящее его въ глубину темнаго, родового и всемірнаго опыта, того опыта, изъ котораго Шопенгауэръ почерпнулъ свое ученіе о темной волѣ, какъ субстанціи міра, а Эдуардъ фонъ Хартманъ — свое ученіе о Безсознательномъ.

Художественный актъ Бунина таковъ, какимъ онъ самъ его осозналъ и описалъ. Этотъ актъ присущъ не только Бунину,

---

[1]) Тамъ же. 128.
[2]) Тамъ же. 128.
[3]) Тамъ же. 122.

но и другимъ, близкимъ къ нему, внѣшне-опытнымъ художникамъ. Есть однако множество художниковъ, которымъ такое строеніе акта не присуще.

Это актъ естественнаго, природнаго человѣка, плѣненнаго природою и выходящаго изъ нея лишь настолько, насколько это необходимо,что бы описать и выразить ее. Это актъ существа, живущаго прежде всего и больше всего инстинктомъ во всей его первобытной цѣльности, непосредственности, несломленности, родовой-предковой древности, наивности и жестокости; можетъ быть — первозданности, дикости, свирѣпости... То, что Бунинъ видитъ и описываетъ, соотвѣтствуетъ именно такому опыту и воспріятію: это есть или природа, внѣшняя человѣку, — пространственное инобытіе; или же человѣкъ, оставшійся природою — «homo sapiens», прикрытый оболочкою цивилизованнаго быта; біологическая особь еще не ставшая личностью. И замѣчательно: чѣмъ полнѣе человѣкъ остался природою, тѣмъ точнѣе, убѣдительнѣе, разительнѣе искусство Бунина; тѣмъ болѣе пронизывающе и потрясающе оно дѣйствуетъ на душу читателя.

Какъ художникъ чувственнаго естества, Бунинъ не касается всѣхъ духовныхъ раздвоеній и всей драматической и трагической проблематики, которая изъ нихъ возникаетъ. Онъ знаетъ ее; но касается ея только мыслью, философическимъ изумленіемъ и обобщеніемъ, не включеннымъ въ художественную ткань. Его искусство молчитъ о ней. Всѣ проблемы борьбы съ инстинктомъ, возникающія изъ чувства стыда, запрета и отвращенія; всѣ проблемы его обузданія, одолѣнія, укрощенія, одухотворенія, духовнаго осмысленія и оправданія — остаются чуждыми его искусству: проблемы инстинкта и духа, пола и аскеза, чувственности и грѣха, сломленнаго страданія и праведническаго паренія, порока и добродѣтели, возможной побѣды надъ плотію и духа надъ похотью... Объ этомъ пареніи, которое можетъ очистить инстинктъ, примирить его съ духомъ, такъ, что инстинктъ радостно понесетъ духовную силу и будетъ творчески служить ему — искусство Бунина безмолвствуетъ.*) Выражаясь въ категоріяхъ живописи итальянскаго возрожденія, можно сказать: проблематика Ботичели — не сушествуетъ для Бунина; а изъ проблематики Леонардо да Винчи — онъ знаетъ, какъ рѣдко кто, сферу зоологической грѣшности, но опытъ святости, (доступный великому Леонардо), ему невѣдомъ.

За исключеніемъ нѣсколькихъ, мастерскихъ и прелестныхъ набросковъ, какъ бы выхваченныхъ изъ записной книжки, — все остальное искусство Бунина по существу своему до-духовно. Онъ остался почти свободнымъ отъ той сентиментальной морали, въ которую Толстой спасался отъ страха и грѣ-

[1]) Кажущимся исключеніемъ является разсказъ «Аглая».

ха темнаго инстинкта. Бунинъ остался вѣренъ естественному, свободному инстинкту. Движимый моральными соображеніями, Толстой воспретилъ себѣ самоцѣнную красоту, наслажденіе ею, служеніе ей. У Бунина иначе: ему больше всего говоритъ именно естественная природная красота, какъ таковая, и самоцѣнное пребываніе въ ней. Въ «неустанныхъ скитаніяхъ» и «ненасытныхъ воспріятіяхъ» своей жизни [1] Бунинъ голодаетъ по ней вѣчно, неутолимо, какъ нѣкій сказочный «ненаѣда». И смыслъ его жизни — въ воспріятіи этой чувственной красоты и въ литературномъ изображеніи ея — неуемномъ, самодовлѣющемъ.

Здѣсь — основное побужденіе его творчества, и, какъ онъ самъ говоритъ о себѣ — даже его жизни . . .

3.

Еще маленькимъ мальчикомъ онъ живетъ, истаивая въ сладости отъ созерцанія природы.

«Что, какъ сонъ, помню я? Вотъ вечерѣетъ прекрасный лѣтній день. Солнце ужъ за домомъ, за садомъ, пустой, широкій дворъ въ тѣни, а я (совсѣмъ, совсѣмъ одинъ въ мірѣ) лежу на его зеленой холодѣющей муравѣ, глядя въ бездонное синее небо, какъ въ чьи то дивные и родные глаза, въ отчее лоно свое. Плыветъ и, круглясь, медленно мѣняетъ очертанія, таетъ въ этой вогнутой синей безднѣ высокое, высокое бѣлое облако . . . Ахъ, какъ все-таки разъединенъ я съ нимъ! Какая томящая красота! [2])

Именно въ такія минуты, въ одинокомъ и самозабвенномъ, насыщенномъ и духовно-безпредметномъ созерцаніи пробуждался въ душѣ и слагался актъ взрослаго художника, который находилъ себя въ этомъ упоеніи. И понятно, что послѣ такого упоенія остальное дѣтство можетъ дѣйствительно казаться «временемъ несчастнымъ, болѣзненнымъ, чувствительнымъ, жалкимъ» . . . [3]) Экстазы не длятся вѣчно; а кто вкусилъ ихъ разъ, для того томительно меркнетъ остальное . . . Эти поэтическіе экстазы были связаны именно съ чувственнымъ опытомъ; они рождались при воспріятіи внѣшняго міра, его вещества, его формъ. «О, какъ я уже чувствовалъ это божественное великолѣпіе міра и Бога, надъ нимъ царящаго и его создавшаго съ такой полнотой и силой вещественности» . . . [4]) Вотъ онъ ѣстъ на огородѣ «шершавые и бугристые огурчики» и «за этой трапезой» «пріобщается самой земли, всего того чувственнаго, вещественнаго, изъ чего созданъ міръ». [5])

---

[1]) См. предисловіе — факсимиле къ сборнику «Крикъ».
[2]) «Жизнь Арсеньева». 13.
[3]) «Жизнь Арсеньева». 12.
[4]) «Жизнь Арсеньева». 25 — 26. Курсивъ мой.
[5]) «Жизнь Арсеньева». 25, срв. 26.

Вотъ онъ трогаетъ «бѣлый клинокъ» «стараго охотничьяго кинжала»: «Какой сладострастный восторгъ охватывалъ меня тогда при одномъ прикосновенiи къ этой гладкой, холодной, острой стали! Мнѣ хотѣлось поцѣловать, прижать ее къ сердцу и затѣмъ во что нибудь вонзить, всадить по рукоятку»... [1]) «При видѣ всякаго стального оружiя я до сихъ поръ волнуюсь— и откуда они у меня, эти чувства? [2])

Эти первобытныя чувства овладѣвали имъ и въ дѣтствѣ.

«Помню, дворъ былъ пустъ, въ домѣ почему то было тоже пусто и тихо, и вотъ я внезапно увидѣлъ большую и очень черную птицу, которая куда то спѣшила, бокомъ, неловко, распустивъ повисшее крыло, прыгала по травѣ по направленiю къ амбарамъ. Я кинулся въ кабинетъ, схватилъ кинжалъ, выскочилъ въ окно... Грачъ, когда я настигъ его, вдругъ замеръ съ ужасомъ въ дикомъ блестящемъ глазу, откинулся въ сторону, прижался къ землѣ, весь яростно нахохлился и, широко раскрывъ и поднявъ клювъ, ощерясь, зашипѣлъ, захрипѣлъ отъ злобы, рѣшивъ драться со мной, видимо, не на животъ, а на смерть... Убiйство, впервые въ жизни содѣянное мною тогда, оказалось для меня цѣлымъ событiемъ, я нѣсколько дней послѣ того ходилъ самъ не свой, втайне моля не только Бога, но и весь мiръ простить мнѣ мой великiй и подлый грѣхъ ради моихъ великихъ душевныхъ мукъ. Но вѣдь я все таки зарѣзалъ этого несчастнаго грача, отчаянно боровшагося со мной, въ кровь изодравшаго мнѣ руки, и зарѣзалъ съ страшнымъ удовольствiемъ»... [3])

Разсказъ, превосходный въ своей простотѣ, картинности и искренности, показываетъ, между прочимъ, насколько душа человѣка не сводима къ его художественному акту. Грача зарѣзалъ «съ страшнымъ удовольствiемъ» не Бунинъ, а тотъ инстинктъ, изъ котораго потомъ возникъ его художественный актъ, творящiй его искусство; Бунинъ каялся, а инстинктъ наслаждался: это онъ взорвался первобытной, охотничьей жаждой крови и потрясъ духовное существо человѣка...

Этотъ инстинктъ «полонъ жаднаго любопытства ко всему и ко всѣмъ». [4]) Это онъ «все видитъ, все замѣчаетъ и чувствуетъ»; [5]) и ненасытно, безконечно путешествуетъ по лицу земли. Онъ видитъ внѣшнюю природу — и сливается съ нею; онъ «чувствуетъ свое кровное родство» съ нею, [6]) — будь это гора, или долина, птица или звѣрь. Когда онъ ѣдетъ верхомъ, онъ сливается съ лошадью въ единое существо и говоритъ ей: «О красавица, умница, любимая моя! Какъ передать словами нашу съ тобой близость, нашу любовь, — нѣтъ тонь-

[1]) «Жи»нь Арсеньева». 46.
[2]) «Жизнь Арсеньева». 47.
[3]) «Жизнь Арсеньева». 47.
[4]) «Жизнь Арсеньева». 233.
[5]) «Роза Iерихона», стр. 67.
[6]) «Перевалъ». 39.

ше, таинственнѣй и чище этой любви,[1]) на вѣки безмолвной, на вѣки вѣрной, не обманывающей, любви между человѣкомъ и животнымъ! И какъ постигнуть все то несказанное, все то какъ будто несуществующее, не имѣющее ни образа, ни имени, ни на что въ мірѣ не похожее и однако такое сущее, съ такой остротой ощутимое, что есть между мной и между этимъ, столь для меня въ сущности непонятнымъ и даже ужаснымъ четвероногимъ твореніемъ, съ которымъ я почти одно?»[2]) Именно изъ такого первобытнаго, всаднически-инстинктивнаго опыта родился некогда мифъ о кентаврахъ...

Это не просто «вліяніе» природы на человѣка, о которомъ Бунинъ вздохнулъ однажды, обобщая: «первобытно подверженъ русскій человѣкъ природнымъ вліяніямъ»...[3]) Это — художественный возвратъ инстинкта къ природѣ, погруженіе его въ древнее лоно матеріальнаго естества, сращеніе съ нимъ, сліяніе съ его великимъ «Всебытіемъ»... Художественный актъ Бунина и есть актъ земной плоти: «безъ земной плоти» ему «слишкомъ жутко въ этомъ мірѣ»;[4]) и именно этотъ актъ «ищетъ опьяненія въ созерцаніи земли».[5]) И если Бунинъ говоритъ о Богѣ, то онъ разумѣетъ именно и только того Бога, который создалъ этотъ чувственный міръ «съ такой полнотой и силой вещественности»...

4.

Таковъ художественный актъ Бунина въ его общемъ очертаніи: внѣшній опытъ воспріемлетъ чувственныя содержанія міра и, сочетая ихъ въ яркіе образы, показываетъ — то ихъ самихъ въ ихъ естественной самоцѣнности, то черезъ нихъ тѣ душевныя содержанія, которыя въ нихъ выражаются и сквозь нихъ могутъ быть уловлены и описаны; но — не болѣе.

Обратимся теперь къ детальному строенію этого самобытнаго и остраго, но далеко не «всемогущаго», какъ думаетъ Бунинъ,[6]) художественнаго акта.

Актъ внѣшняго опыта живетъ — зрѣніемъ, обоняніемъ, слухомъ, вкусомъ, осязаніемъ и пространственнымъ воображеніемъ.

Такъ Бунинъ прежде всего мастеръ внѣшняго зрѣнія. Онъ видитъ тѣлеснымъ глазомъ — точно, остро, тонко, обычно «въ фокусѣ». Онъ оптическій мастеръ, живописецъ сло-

---

[1]) Подчеркнуто мною. И. А. И.
[2]) «Звѣзда любви». 145 — 146: Сборн. «Роза Іерихона».
[3]) «Жизнь Арсеньева». 108.
[4]) «Звѣзда любви». 146. Сборн. «Роза Іерихона».
[5]) Раннее собраніе сочиненій года. Томъ IV, стр. 129
[6]) Срв. «Роза Іерихона». 67.

ва; его искусство напоминаетъ моментами тѣ впечатлѣнія, которыя намъ даетъ бинокль Цейса, подзорная труба, волшебный фонарь или мѣтко снятая кино-лента. Вотъ нѣсколько образцовъ.

«Поляна глухая въ глубокомъ снѣгу. Надъ головою уже совсѣмъ по ночному блещетъ луна, тѣни межъ сосенъ черны, четки, на краю поляны тонетъ въ сугробахъ черная изба безъ оконъ, снѣжная, пухлая крыша ея вся играетъ бѣлыми и синими брилліантами. Тишина мертвая»... [1])

Это — почти зрительный экспериментъ: звуки погашены, запаховъ нѣтъ, видятъ одни глаза...

Вотъ осенній, утренній морозъ говоритъ глазу въ двухъ строкахъ: «Морозъ солью лежалъ на травѣ, на сизо-зеленыхъ раковинахъ капустныхъ листьевъ, раскиданныхъ по двору». [2])

Вотъ эффектъ свѣта, темнаго пространства и движенія: «Автомобиль несется по раскату шоссе внизъ, взмываетъ на подъемъ, упираясь свѣтлыми столпами въ какой то кустарникъ и опять смахиваетъ ихъ въ сторону, роняетъ въ темноту новаго спуска». [3])

О чемъ бы Бунинъ не повѣствовалъ, онъ прежде всего вдвигаетъ въ душу читателя з р и т е л ь н ы й образъ, — почти всегда прекрасный, когда рѣчь идетъ о природѣ, властно-картинный, но часто отталкивающій, мутительно-томящій, когда рѣчь идетъ о людяхъ. Читать Бунина — значитъ жить «во всю» зрительнымъ воображеніемъ и нерѣдко чувствовать, что оно при всемъ своемъ напряженіи не успѣваетъ схватить, осуществить, покрыть весь тотъ потокъ зрительныхъ образовъ, который неудержимо льется въ его душу. Ибо Бунинъ, описывая, нерѣдко даетъ волю в с е м у потоку видѣній, его одержащему, не считаясь съ возможнымъ безсиліемъ или медленностью воображенія въ душѣ читателя... Онъ щедръ, неистощимъ; онъ хочетъ быть точенъ и исчерпывающъ; и не связываетъ себя въ описаніяхъ з а к о н о м ъ х у д о ж е с т в е н н о й э к о н о м і и, [4]) требующимъ бережливаго отношенія къ объему и силамъ читательскаго вниманія. [5])

Той же остротой и точностью отличается у Бунина мастерство о б о н я е м а г о о б р а з а. Онъ обоняетъ міръ всегда и вездѣ; онъ слышитъ и передаетъ запахи — и дивные, и отвратительные, и утонченные, и непередаваемо-сложные. Онъ умѣетъ показать вещь черезъ ея запахъ съ такою яркостью и силой, что образъ ея какъ бы вонзается въ душу. Бунинъ в д ы х а е т ъ міръ; онъ нюхаетъ его и даритъ его запахи читателю; и міръ благоухаетъ или смердитъ ему. Иногда онъ описываетъ

---

[1]) «Метеоръ» 101. Сб. Грамматика Любви».

[2]) «Послѣднее Свиданіе» 12. Сб. «Послѣднее Свиданіе».

[3]) Сб. «Роза Іерихона». 95.

[4]) См. въ моей книгѣ «Основы художества. О совершенномъ въ искусствѣ». Глава 11, стр. 156 — 163.

[5]) Срв. напр. превосходное описаніе осенняго парка и гибнущаго столѣтняго клена. «Жизнь Арсеньева», 120 — 121. Или описаніе весны въ деревнѣ «Митина Любовь» стр. 30 — 32.

этотъ запахъ по содержанію, а иногда просто относитъ его къ вещи, предоставляя читателю вспоминать его самостоятельно.

«И сладко, лѣсомъ, цвѣтами, травами пахнетъ легкій холодокъ зари». [1])

«Помню тонкій ароматъ опавшей листвы и запахъ антоновскихъ яблокъ, запахъ меда и осенней свѣжести». [2])

«Войдешь въ домъ и прежде всего услышишь запахъ яблокъ, а потомъ уже другіе: старой мебели краснаго дерева, сушенаго липоваго цвѣта, который съ іюня лежитъ на окнахъ»... [3])

«Крѣпко пахнетъ отъ овраговъ грибной сыростью, перегнившими листьями и мокрой древесной корою». [4])

«Въ запертыхъ сѣняхъ пахнетъ псиной». [5])

Особенный запахъ у мѣлкопомѣстнаго дворянина: отъ него пахнетъ «порохомъ и лошадью». [6])

«Поднявшись на крыльцо» (церкви) «слышу тотъ сложный и холодный особый запахъ, что бываетъ только на папертяхъ русскихъ церквей, ранней русской весной». [7])

«Сладко пахнетъ въ Италіи земля послѣ дождя, и свой, особый ароматъ есть у каждаго ея острова». [8])

Вотъ телята въ катухѣ: отдавало отъ нихъ запахомъ мокрой коровьей шерсти, молокомъ парнымъ, какимъ то утробнымъ тепломъ». [9]) А вотъ смѣшанное злоуханіе шорной мастерской въ усадьбѣ. [10])

А запахи вагоновъ, станціонныхъ буфетовъ ... [11]) «Вода пахнетъ ужами» ... [12]) Отъ «Сверчка» «пахло ... махоркой, кожей и еще чѣмъ то острымъ, какъ отъ всѣхъ стариковъ, купающихся два-три раза въ годъ» ... [13]) Вотъ еще разительный переходъ отъ «особаго, уѣзднаго, стараго зловонія отхожаго мѣста въ непроглядномъ мракѣ въ сѣнцахъ» къ «свѣтлой, людной и теплой кухнѣ, густо пахнущей жирной горячей солониной и ужинающими мужиками». [14]) Мы найдемъ у Бунина цѣлый наборъ запаховъ деревенской лавки, [15]) запахъ трактира, [16]) ярмарки, [17]) разгоряченнаго тѣла бѣгущаго рикши въ Коломбо... [18]) «Какой то особый вкусный запахъ у этихъ тарантасовъ: мягкой кожи, лакированныхъ крыльевъ, теплой колесной мази, перемѣ-

---

[1]) «Роза Іерихона». 142.
[2]) «Начальная Любовь». 7.
[3]) «Начальная Любовь». 16.
[4]) «Начальная Любовь». 21.
[5]) «Начальная Любовь». 26.
[6]) Тамъ же.
[7]) «Роза Іерихона». 68.
[8]) «Господинъ изъ С. Франциско». 24.
[9]) «Игнатъ». 34. Изъ сборника «Крикъ».
[10]) «Сверчокъ». 205. Изъ сборника «Крикъ».
[11]) «Жизнь Арсеньева». 138.
[12]) «Божье Древо». 142.
[13]) «Сверчокъ». 208. Изъ сб. «Крикъ»; срв. «Ночной разговоръ». 178.
[14]) «Жизнь Арсеньева». 190.
[15]) «Деревня». 37.
[16]) «Деревня». 126.
[17]) «Подторжье». 169. Изъ сборника «Митина Любовь».
[18]) «Братья». 72. Изъ сб. «Чаша жизни».

шанной съ пылью»... [1]) И въ довершеніе — запахъ покойника, «тотъ ужасный, ни на что въ мірѣ не похожій запахъ, который все утро сводилъ меня съ ума возлѣ гроба», а потомъ, «особенно возбуждающе мѣшался съ сыростью еще темныхъ отъ воды половъ и съ весенней свѣжестью, отовсюду вѣявшей въ домъ»... [2])

Бунинъ знаетъ, что сосредоточившійся и «забывшійся» человѣкъ теряетъ обоняніе». [3]) Онъ знаетъ и силу обонянія въ любви: «и я слышу всѣ ея запахи—дыханія, волосъ, тѣла, платья»... [4]) Онъ запоминаетъ навсегда запахъ «ея» духовъ отъ своей первой влюбленности или запахъ окрестностей при свиданіи съ ней... [5]) Ея рука «пахнетъ загаромъ»; [6]) или еще: «запахъ ея платка, волосъ, луковый запахъ всего ея тѣла, смѣшанный съ запахомъ избы, дыма — все было до головокруженія хорошо и Митя понималъ, чувствовалъ это» [7])... И наконецъ — запахъ любимой лошади: «И я обнимаю и цѣлую сильную атласную шею своей безсловесной возлюбленной, чтобы слышать ея грубый запахъ, чтобы чувствовать земную плоть, потому что безъ нея, безъ этой плоти, мнѣ слишкомъ жутко въ этомъ мірѣ»... [8])

Бунинъ не просто чуетъ запахи вещей; онъ ихъ «слышитъ», онъ черезъ нихъ видитъ вещь и показываетъ ее, онъ осязаетъ ее и даетъ потрогать другимъ. Образы обонянія прокрадываются въ самое чувствительное мѣсто чувственной души, поютъ ей, или же волнуютъ ее, мутятъ, обжигаютъ, вызываютъ въ ней ужасъ и отвращеніе... [9]) Настоящее торжество чувственнаго опыта надъ всѣмъ объемомъ и всѣми силами человѣческой души...

Нельзя не отмѣтить, далѣе, звуковое мастерство Бунина. Опять то же умѣніе — изобразить вещь черезъ ея звукъ, дать ощутить ея присутствіе съ силою полной наглядности; и не только — вещь, а цѣлую совокупность обстоятельствъ, цѣлую обстановку, возстающую передъ воображеніемъ читателя. Бунинъ владѣетъ искусствомъ — и звука, и беззвучія; онъ показываетъ качество и природу звука, отправляясь отъ тишины, а иногда показываетъ самую тишину или же черезъ нее—затишье души передъ готовящейся бурей инстинкта... [10])

«... И прохладную тишину утра нарушаетъ только сытое квохтаніе дроздовъ... голоса́ да гулкій стукъ ссыпаемыхъ въ мѣры и кадушки яблокъ»... [11])

Вотъ городъ, зимою, въ большой морозъ, — «весь скрипитъ и визжитъ отъ шаговъ прохожихъ, отъ полозьевъ мужицкихъ розвальней»... [12]) Поэтъ входитъ въ соборъ во время бо-

---

[1]) «Веселый Дворъ». 237. Изъ сб. «Крикъ».
[2]) «Жизнь Арсеньева». 159.
[3]) «Сверчокъ“ 209. Изъ сборника «Крикъ».
[4]) «Мордовскій Сарафанъ» 33. Изъ сборника «Солнечный Ударъ».
[5]) «Жизнь Арсеньева». 180. 98.
[6]) «Солнечный Ударъ». 7.
[7]) «Митина Любовь». 86.
[8]) «Звѣзда Любви». 146. Сб. «Роза Іерихона».
[9]) Срв. «Къ роду отцовъ своихъ». 47. Сб. «Божье Древо».
[10]) См. вышеприведенный примѣръ угашеннаго звука изъ разск. «Метеоръ».
[11]) «Начальная Любовь». 8. [12]) «Жизнь Арсеньева». 109.

гослуженія: «мы вступаемъ въ прохладное величіе широко раскрытаго портала и тысячепудовый звонъ реветъ и гудитъ уже глуше, надъ самой головой, широко и благостно-строго встрѣчая, принимая и покрывая тебя». [1])

Звукъ можетъ показать пространство и перспективу. «Вонъ кажись, пассажирскій поѣздъ идетъ ... Долго прислушиваемся и различаемъ дрожь въ землѣ. Дрожь переходитъ въ шумъ, растетъ, и вотъ, какъ-будто уже за самымъ садомъ, ускоренно выбиваютъ шумный тактъ колеса: громыхая и стуча несется поѣздъ ... ближе, ближе, все громче и сердитѣе ... И вдругъ начинаетъ стихать, точно уходя въ землю» ... [2])

Но показываемый звукъ можетъ быть просто воспроизведенъ словами, почти звукоподражательно, съ перебойнымъ ритмомъ, чтобы вдвинуть въ душу зрителя цѣлую картину. Весна... На солнцѣ таетъ ... И Бунинъ показываетъ слуху: «кàпали капѐли» ... [3])

Сладостенъ міръ въ краскахъ и линіяхъ своихъ; упоителенъ и въ ароматахъ; но, можетъ быть, слаще еще — въ звукахъ; настолько, что можетъ и святого ввести въ грѣхъ и у Бога вымолить прощеніе. Однажды рѣшилъ Господь погубить корабль съ разбойниками; а Фока—Угодникъ, святитель морской — спасъ ихъ вопреки Божьему велѣнію. И спросилъ его Господь грозно: «Ради чего же ты осмѣлился мнѣ противиться?» — «Ради третьихъ пѣтуховъ, Господи ... Какъ подумалъ я, что не слыхать больше разбойникамъ того радостнаго предутренняго голоса, возскорбѣла душа моя горькой нѣжностью.—Ей, Господи! Сладка земная жизнь, Тобою данная! — Ради одного этого голоса, новый день, новый путь темнымъ и злымъ людямъ обѣщающаго, будь во вѣки вѣковъ благословенно земное рожденіе!»—И прощаетъ Господь Фоку-Угодника». [4])

Съ тою же, если не большею, силою и наглядностью передаетъ Бунинъ осязаемыя свойства вещей, даже такихъ, которыя повидимому почти не поддаются осязанію. Чтобы убѣдиться въ этомъ достаточно вспомнить, какъ онъ описываетъ воспріятіе воздуха и вѣтра.

«Вѣтеръ мягко и сильно бьетъ въ лицо» ... [5]) Или: «Дулъ на лужи сильный западный вѣтеръ и была въ немъ пьянящая влажность, сила ранней весны, одолѣвающей зиму» ... [6]) Вотъ обоняніе и осязаніе сливаются: «металлически запахло морознымъ воздухомъ». [7]) Вотъ воздухъ какъ бы исчезаетъ: «воздухъ такъ чистъ, точно его совсѣмъ нѣтъ» . , . [8]) А вотъ онъ сгущается до осязаемой, египетской тьмы, образуя «темные своды подземелья» [9]) или уподобляясь черной и мягкой «сажѣ». [10]).

---

[1]) «Жизнь Арсеньева». 96.
[2]) «Начальная Любовь». 10.
[3]) «Митина Любовь». 7. «Игнатъ». 18. «При Дорогѣ». 58.
[4]) «Роза Іерихона». 71—72. [5]) «Роза Іерихона». 95.
[6]) «Игнатъ». 20. [7]) «Начальная Любовь». 137.
[8]) «Начальная Любовь». 7.
[9]) «Костеръ». 156. Изъ сборника «Начальная Любовь».
[10]) «Роза Іерихона». 96.

Когда же всѣ эти воспріятія, столь утонченныя и изощренныя, соединяютъ свои силы, чтобы дать живой, сложный и бурный образъ природы, и къ нимъ присоединяется мастерство перспективы, пространственной архитектоники, и усиленія — ослабленія, — то возникаютъ незабываемыя картины и страницы. Довольно одного примѣра. Поэта настигла ночная буря въ полѣ.

«И что за ночь была! Въ сумерки, какъ только мы выбрались на шоссе, потянуло вѣтромъ, стало быстро и какъ то невѣрно, тревожно темнѣть отъ надвигавшихся съ востока тучъ, стало тяжко гремѣть, сотрясая все небо, и все шире пугать, озарять красными сполохами . . . Черезъ полчаса наступила кромѣшная тьма, въ которой со всѣхъ сторонъ рвало то горячимъ, то очень свѣжимъ вѣтромъ, слѣпило во всѣ стороны метавшимися по чернымъ полямъ розовыми и бѣлыми молніями и поминутно оглушало чудовищными раскатами и ударами, съ невѣроятнымъ грохотомъ и сухимъ, шипящимъ трескомъ разражавшимися надъ самой нашей головой. А потомъ бѣшено понесло уже настоящимъ ураганомъ, молніи засверкали по тучамъ, во всю высоту ихъ, зубчатыми, до бѣла раскаленными змѣями съ какимъ то свирѣпымъ трепетомъ и ужасомъ, точно передъ Страшнымъ Судомъ — и хлынулъ обломный ливень, съ яростнымъ гуломъ сѣкшій насъ подъ удары уже безпрерывные, среди такого апокалипсическаго блеска и пламени, что адскій мракъ небесъ разверзался надъ нами, казалось, до самыхъ предѣльныхъ глубинъ своихъ, до самой седьмой бездны горныхъ святилищъ, гдѣ мелькали какими то сверхестественными, довременными Гималаями мѣдью блистающія горы облаковъ» . . . [1])

По истинѣ — цѣлое богатство свѣта и мрака, звука, видѣній и словъ: пространство, огненно пирующее во всѣхъ своихъ перспективахъ и слояхъ; воздухъ, сгущающійся до обломнаго ливня . . . И все это несется на читателя въ неуемномъ потокѣ сверкающихъ, прожигающихъ и разверзающихъ словъ . . .

«Въ числѣ моихъ особенностей», пишетъ Бунинъ отъ лица Арсеньева, «всегда была повышенная воспріимчивость къ свѣту и воздуху, къ малѣйшему ихъ различію» . . . [2])

Эта воспріимчивость, эта меткая и острая чеканка, свойственная его художественному акту, становится, если это возможно, еще болѣе точной при переходѣ къ матеріальнымъ вещамъ и въ особенности къ состояніямъ и ощущеніямъ человѣческаго тѣла; причемъ нерѣдко вещи показываются такъ, какъ если бы сквозь нихъ глядѣла человѣческая тѣлесность.

Вотъ въ помѣщичьемъ, за зиму нетопленномъ домѣ, «съ потолка въ залѣ огромнымъ животомъ виситъ отставшая, въ коричневыхъ подтекахъ, бумага». [3]) Поэтъ на мор-

---

[1]) «Жизнь Арсеньева». 175. Срв. описаніе другого дождя, тамъ же. 203.
[2]) «Жизнь Арсеньева». 227.
[3]) «Всходы». 16. Сборникъ «Послѣднее Свиданіе».

скомъ берегу: «море съ утра до вечера переливается черезъ молъ пѣнистыми чревами» . . . [1]) и т. под.

Самыя ощущенія человѣка передаются съ такою силою, какъ если бы въ душу вонзался гвоздь. Двое замерзаютъ въ полѣ въ метель: «рукъ, ногъ уже не чуемъ, губъ вродѣ какъ совсѣмъ нѣту, одна челюсть голая» . . . [2]) Бунинъ знаетъ, какъ у испуганнаго человѣка отъ сильнаго страха «колотится въ горлѣ сердце» . . . ; [3]) какъ человѣкъ, замирающій отъ вожделѣнія можетъ «шопотомъ крикнуть» . . . [4]) Онъ передаетъ, иногда съ томительной, отвращающей картинностью — моменты человѣческаго уродства. Вотъ деревенскій дурачекъ, у котораго на лицо «не хватило кожи»: «кажется, что если малый сомкнетъ» (глаза), то «нужно будетъ ротъ разинуть, если закроетъ — придется широко раскрыть вѣки» . . . [5]) Постарѣлъ деревенскій лавочникъ; «Лицо уподобилось грязно-сѣрому вымени. Глаза околѣли. Брюхо обвисло, издрябло» . . . [6]) У ночующаго урядника изъ подъ чуйки торчатъ «грязныя ноги, съ длинными, какъ у собаки ногтями» . . . [7]) А при апоплексическомъ ударѣ тѣло человѣка «ползетъ» съ дивана «на полъ» . . . [8])

Такія описанія всегда физіологически точны и до навязчивости изобразительны. Они входятъ въ воображеніе съ нѣкоторой безмѣрной силой и читатель иногда не знаетъ впослѣдствіи, какъ отъ нихъ отдѣлаться.

Какъ не увидѣть мгновенно этого провинціальнаго полового, который «пошелъ на своихъ растоптанныхъ ногахъ впередъ» . . . [9]) Какъ не вообразить тотчасъ же этого лѣниваго мерина, который «дуется, ноетъ и реветъ нутромъ» . . . ? [10])

Но чтобы извѣдать силу этой изобразительности надо самому читать Бунина, и притомъ съ тѣмъ художественнымъ вниманіемъ, котораго требуютъ его мастерскія созданія.

5.

Таково строеніе художественнаго акта у Бунина. Этотъ актъ опредѣляется повышеннымъ и обостреннымъ переживаніемъ чувственнаго міра, чувственныхъ содержаній и тѣлесно вызванныхъ, а слѣдовательно, и тѣлесно выразимыхъ состояній души; и притомъ — въ ущербъ, въ устраненіе, можетъ быть даже въ утрату нечувственныхъ содержаній и состояній.

---

[1]) «Роза Іерихона». 9.
[2]) «Сверчокъ». 216. Изъ сб. «Крикъ».
[3]) «Суходолъ». 347.
[4]) «Деревня». 47.
[5]) «Деревня». 37—38.
[6]) «Я все молчу». 39. Сб. «Послѣднее Свиданіе».
[7]) «Деревня». 51.
[8]) «Чаша жизни». 37—38. «Господинъ изъ С. Франциско». 31.
[9]) «Солнечный Ударъ». 8.
[10]) «Послѣднее Свиданіе». 5. Срв. «Митина Любовь». 32.

Этимъ опредѣляется сила его искусства, власть его изображеній, точность и законченность его произведеній. Но этимъ опредѣляется и предѣлъ обозрѣваемаго имъ мірового объема, граница его художества, — и въ смыслѣ того, что именно онъ даетъ, и въ смыслѣ того, чего онъ не воспринимаетъ и не воображаетъ, и наконецъ, въ смыслѣ того, что оказывается для его вѝдѣнія — неизобразимымъ.

Каждый художникъ имѣетъ свое особое художественное чувствилище, которое служитъ ему и органомъ любви. И если это воспріемлющее лоно — по природѣ своей чувственно, то можетъ оказаться, что міръ нечувственный закрытъ для него. Напрасно кто-нибудь захотѣлъ бы найти у Бунина что-нибудь о той нечувственной, духовной любви, которую нѣкогда раскрылъ Платонъ, и о которой умѣли пѣть Данте и Петрарка, которая выносила рыцарственный актъ средневѣковья, огонь которой жегъ Пушкина и Лермонтова, которую зналъ Тургеневъ, которую глубинно и трепетно раскрывалъ Достоевскій, прозрачную чистоту которой явилъ въ цѣломъ рядѣ образовъ Шмелевъ. Бунинъ творитъ изъ другой любви и пишетъ о другой любви. Художникъ обостренно-чувственнаго мировоспріятія и наслажденія, онъ раскрываетъ любовь инстинкта, предѣльно-чувственную, земную; плотскую страсть; человѣческое сладострастіе, не причастное серафическому духу, любовь не ведущую и не строящую, а терзающую и опьяняющую.

Такъ обстоитъ уже въ простомъ воспріятіи природы и вещей. «А я видѣлъ всѣ семь звѣздъ въ Плеядахъ, за версту слышалъ свистъ сурка въ вечернемъ полѣ, пьянѣлъ отъ той остроты, съ которой вдыхалъ запахъ осенняго утра, зимней метели, старой книги или ландыша» . . . [1]) Эта острота и это опьяненіе столь сильны въ его міровоспріятіи, что, кажется, дѣлаютъ ненужнымъ всякое «искусственное» усиленіе или повышеніе. «И хмель, и музыка, и любовь въ концѣ концовъ обманчивы, только усугубляютъ это несказанное въ своей остротѣ и въ своемъ излишествѣ ощущеніе міра, жизни»... [2])

Да, именно — излишествѣ. Вотъ откуда у Бунина этотъ образъ странника, блуждающаго по Руси съ завязанными глазами. «Встрѣтился имъ», бабамъ-богомолкамъ, «у рѣчки . . . привычный скиталецъ по святымъ мѣстамъ, видомъ невзрачный, отрепанный, даже просто чудной, по причинѣ того, что глаза у него подъ старымъ господскимъ котелкомъ были платкомъ завязаны». «Вамъ», сказалъ онъ, «небось жутко со мной, — и я не дивлюсь этому, многимъ со мной не медъ . . . Ужъ черезчуръ, по грѣхамъ моимъ, жадные да быстрые глаза у меня, зрѣніе столь рѣдкостное и пронзительное, что я даже ночью, какъ кошка, вижу, будучи и вообще не въ мѣру зрячъ, въ силу то-

---

[1]) «Жизнь Арсеньева». 136. Курсивъ мой. [2]) «Дѣло Корнета Елагина». 68—69. Сборникъ «Солнечный Ударъ». Курсивъ мой.

го, что не съ людьми я иду, а сторонкою; ну вотъ и рѣшилъ я сократить немного свое тѣлесное зрѣніе» . . . [1])

Такъ говоритъ странникъ-богомолецъ. Но Бунинъ-художникъ не «сокращаетъ» своего чувственнаго воспріятія; онъ пользуется имъ во всю. Отсюда и возникаетъ то «сладострастіе воображенія», [2]) которое Арсеньевъ пережилъ, въ юношествѣ, впервые читая русскихъ поэтовъ. Это «сладострастіе» пробуждается въ нашемъ художникѣ при всякомъ сильномъ ощущеніи или потрясеніи. Вотъ священникъ начинаетъ всенощную возгласомъ: «слышу я знакомый милый голосъ, слабо долетающій изъ алтаря и по всему моему тѣлу проходитъ сладострастный трепетъ и уже всю службу стою я потомъ какъ зачарованный» . . . [3]) Онъ знаетъ, какъ рѣдко кто, сладострастіе жизненнаго процесса; и знаетъ, какъ развѣ еще Эдгаръ По, сладострастіе смерти и даже страха смерти. Можно себѣ представить, какое значеніе пріобрѣтаетъ женщина и притомъ желанная женщина въ его художественномъ творчествѣ. [4]) Состояніе влюбленности и притомъ именно чувственной влюбленности открываетъ ему доступъ къ главной сферѣ его художественнаго вйдѣнія — къ воспріятію глубинъ родового, полового инстинкта.

Съ какой быстротой, цѣльностью, медіумичностью предается этому состоянію Арсеньевъ! . . . «Удивительна была быстрота и безвольность, лунатичность, съ которой я отдался всему тому, что такъ случайно свалилось на меня, началось съ такой счастливой беззаботностью, легкостью, а потомъ принесло столько мукъ» . . . [5]) Бунинъ знаетъ до конца это «блаженное безволіе» и «помутнѣніе всѣхъ чувствъ», [6]) какъ бы «тяжелую болѣзнь», [7]) преддверіе «сверхчеловѣческаго счастья»; [8]) это состояніе, «когда человѣкъ чувствуетъ себя лунатикомъ, покореннымъ чьей то посторонней волей». [9]) «Первымъ признакомъ» этого состоянія является «быстрота, исчезновеніе времени»; его начало — «всегда безсмысленно веселое, похожее на эфирное опьяненіе»; этимъ объясняется и то «восхищеніе предметомъ своей влюбленности, въ которомъ живешь иногда подолгу, чтобы потомъ, когда оно пройдетъ, совершенно не понимать его, дивиться на себя прежняго, какъ на человѣка, пережившаго подлинное сумасшествіе» . . . [10]) Въ этой связи осмысливается и то ощущеніе «древности», и то чувство «тайной связи съ отцами», которое вызываютъ въ немъ цыганки. [11])

---

[1]) «Аглая». 65. Сборникъ «Господинъ изъ С. Франциско». Курсивъ мой.
[2]) «Жизнь Арсеньева». 143. [3]) «Жизнь Арсеньева». 106.
[4]) См. 1-ое воспріятіе женщины у Арсеньева. «Жизнь Арсеньева». 113—115.
[5]) «Жизнь Арсеньева». 255; срв. «Митина Любовь». 76: «онъ чувствовалъ себя лунатикомъ, покореннымъ чьей то посторонней волей». Срв. «Игнатъ». 31.
[6]) «Сынъ». 89—93. Изъ сборника «Господинъ изъ С. Франциско».
[7]) «Митина Любовь». 19. 51. [8]) «Митина Любовь». 48.
[9]) «Митина Любовь». 76.
[10]) «Жизнь Арсеньева». 256. Курсивъ мой.
[11]) «Костеръ». 159 — 160. Изъ сб. «Начальная Любовь»; «Жизнь Арсеньева». 212.

Такая любовь, перенесенная на все въ мірѣ, есть ключъ къ пониманію художественнаго акта и художественныхъ произведеній Бунина. Она открываетъ ему *вѣдѣніе чувственныхъ тайнъ.* Вотъ откуда онъ знаетъ, напримѣръ, съ такою опредѣленностью, что̀ испытываютъ мущины «обостренно-чувственные не только по отношенію къ женщинѣ, но и вообще во всемъ своемъ міроощущеніи» . . . [1]) Въ это чувствилище вступаютъ у него и краски, и запахи, и звуки, и птицы, и животныя, и лошади, [2]) и коровы, [3]) и собаки, [4]) и весь остальной плотскій міръ. Вотъ почему онъ, помышляя о своей возможной смерти, проситъ у Бога отсрочки: «еще какъ женщина вожделѣнно мнѣ это водное ночное лоно» . . . [5])

Поэтъ счастливъ, пока онъ блаженно пребываетъ въ силѣ этого воспріятія и выраженія, въ этомъ лунатизмѣ, гдѣ онъ медіумически воспринимаетъ міръ, какъ чувственную стихію и творчески закрѣпляетъ его въ словахъ. За предѣлами этого опьяненія начинается «скука», и «пыль», и «пустота». [6]) Гаснетъ «*желаніе*», — гаснетъ и жизнь. И нѣтъ на свѣтѣ несчастнѣе человѣка, у котораго желаніе погасло настолько, что исчезло и самое *желаніе желать* . . . Вотъ откуда этотъ образъ Темиръ-Аксакъ-Хана, испытавшаго всѣ сладости земли и утратившаго волю къ жизни» . . . «Передъ кончиною сидѣлъ Темиръ-Аксакъ-Ханъ въ пыли на камняхъ базара и цѣловалъ лохмотья проходящихъ калѣкъ и нищихъ, говоря имъ: «Выньте мою душу, калѣки и нищіе, ибо нѣтъ въ ней болѣе даже желанія желать» !... [7]) Въ этой же связи осмысливается другой символическій образъ, очерченный Бунинымъ. На берегу священнаго Львинаго Острова, въ ночь весенняго урагана и ливня, нѣкій отшельникъ славитъ бога, «побѣдившаго желаніе» и заклинаетъ Мару, который искушаетъ его рожденіемъ «новой жизни», чтобы онъ отступился отъ него со всѣми его соблазнами. И вотъ, исполинское изваяніе Будды, сидящаго на землѣ, но возвышающагося до самыхъ верхушекъ пальмъ, отвѣчаетъ ему громообразнымъ голосомъ: «Истинно, истинно говорю тебѣ, ученикъ: снова и снова отречешься ты отъ меня ради Мары, ради сладкаго обмана смертной жизни, въ эту ночь земной весны» . . . [8])

Этотъ голосъ не ошибается. Упоенному созерцателю чувственнаго міра не удается отречься отъ него. Для этого надо *усвоить другой актъ,* можетъ быть — міроотреченный, во всякомъ случаѣ — актъ *нечувственнаго духовнаго опыта,* уводящаго человѣка въ иныя поля, въ иныя и совсѣмъ по иному священныя пространства. Это актъ трезвенія, — а не опьяненія; напряженнаго и нерѣдко горькаго созер-

---

[1]) «Дѣло Корнета Елагина». 71. Сборникъ «Солнечный Ударъ».
[2]) «Роза Іерихона». 146.
[3]) «Игнатъ». 25. Сборникъ «Грамматика Любви».
[4]) «Игнатъ». 19. Тамъ же.
[5]) «Цикады». 130. Сборникъ «Солнечный Ударъ».
[6]) «Крикъ». 129. «Жизнь Арсеньева». 185.
[7]) «Роза Іерихона». 93.
[8]) «Ночь Отреченія». 97—99. «Роза Іерихона».

цанія, а не «оптическаго» или «одоративнаго» вкушанія. Этотъ другой актъ владѣетъ инымъ огнемъ, даритъ инымъ восторгомъ, иною мукою... Но развѣ это иное намъ доступно? И особенно намъ русскимъ?

«Ахъ», восклицаетъ Бунинъ, «эта вѣчная русская потребность праздника! Какъ чувственны мы, какъ жаждемъ упоенія жизнью — не просто наслажденія, а именно упоенія — какъ тянетъ насъ къ непрестанному хмелю, къ запою, какъ скучны намъ будни и планомѣрный трудъ»... [1]) И еще: «Знаменитое — Руси есть веселіе пити — вовсе не такъ просто, какъ кажется. Не родственное ли съ этимъ веселіемъ — и юродство, и бродяжничество, и радѣнія, и самосожиганія, и всяческіе бунты — и даже та изумительная изобразительность, словесная чувственность, которой такъ славна русская литература»... [2])

Отведемъ вопросъ о томъ, такова ли въ самомъ дѣлѣ русская душа вообще, и какъ смогла бы она создать великое государство и великую культуру изъ этого чувственнаго наслажденчества, и вѣрно ли указана вся цѣпь этого русскаго «самоопьяненія»... Но къ своему собственному творчеству Бунинъ даетъ здѣсь опять настоящій ключъ. Да, его художественный актъ — инстинктивенъ, чувственъ, опьяненъ и опьянителенъ, эротиченъ и завершается «словесной чувственностью». Бунинъ-художникъ, вступаетъ въ чувственный міръ — и природный, и человѣческій — опьяняясь; опьяненный уходитъ въ него до дна, на самое дно, страстное и страшное; тамъ онъ добываетъ опытъ и вѝдѣніе; и съ добытыми тамъ содержаніями и видѣніями творитъ свои литературные образы, пребывая въ нихъ и создавая изъ нихъ...

Этимъ по существу и опредѣляется его художественный актъ.

6.

Всѣ остальныя функціи человѣческаго духа подчиняются этой основной установкѣ.

1. Такъ, воображеніе у Бунина настолько захвачено чувственными воспріятіями, настолько къ нимъ прилѣпляется и приспособляется, что почти не имѣетъ дѣла съ нечувственными содержаніями. Исключеніемъ являются всѣ болѣе или менѣе автобіографическія произведенія. [3])

Поскольку его актъ обращается къ природѣ,—онъ описываетъ ее красиво, точно, ярко, остро, подлинно, изобразительно и «заразительно». Но нелегко найти примѣръ того, чтобы чувственное обличіе природы раскрывалось у него, какъ вещественный знакъ нечувственныхъ обстояній, какъ сим-

[1]) «Жизнь Арсеньева». 118.
[2]) «Жизнь Арсеньева». 120.
[3]) «Цикады», «Жизнь Арсеньева», «Воды многія» и нѣк. др.

волъ духа. Природа и инстинктъ человѣка почти всегда находятся у Бунина въ созвучіи и обычно такъ, что природа владѣетъ инстинктомъ. Но сверхчувственную глубину и значительность природы этотъ художественный актъ не раскрываетъ.

Поскольку же его актъ обращенъ непосредственно къ людямъ, ихъ состояніямъ и отношеніямъ, — эмпирическая наблюдательность Бунина достигаетъ (въ предѣлахъ его компетенціи) великой силы, зоркости и обобщающей власти. Если сопоставлять Бунина съ кѣмъ-нибудь въ этомъ отношеніи, то уже не съ Толстымъ и не съ Тургеневымъ, которые въ описаніяхъ остаются нерѣдко суммарными и далеко не всегда ставятъ описываемое «въ фокусъ» вниманія; а скорѣе съ Чеховымъ, этимъ великимъ мастеромъ изображать цѣлое черезъ, казалось бы, неуловимую, но, вотъ, уловленную деталь. Однако, наблюденіе у Чехова всегда сдержано чувствомъ мѣры; оно при всей его зоркости и точности, деликатно, любовно, снисходительно - усмѣшливо, сосредоточено не на жизни тѣла, а на жизни души, лирично, грустно, почти женственно . . . Наблюденіе Бунина несравненно острѣе, пронзительнѣе; въ немъ нѣтъ чеховской любовности, доброты, снисходительности; оно всегда мужественно, часто бываетъ злымъ, жестокимъ, иногда — безмѣрнымъ. Оно «вѣдаетъ» тѣло и идетъ отъ него. Никогда Чеховъ не показалъ бы весеннюю влюбленность въ такихъ чертахъ: «онъ медленно побрелъ по двору, опять чувствуя нытье въ животѣ, тоску въ предплечьяхъ, въ ослабѣвшихъ ногахъ» . . . [1]) Здѣсь Бунинъ приближается по физіологическому реализму уже не къ Чехову, а къ Мопассану или Зола . . .

Описывая человѣческую душу почти исключительно по ея внѣшнимъ проявленіямъ, Бунинъ достигаетъ въ этомъ дѣлѣ большого мастерства. Правда, это мастерство остается прикрѣпленнымъ именно къ тѣмъ струямъ души, которыя разъ навсегда связаны съ чувственнымъ естествомъ человѣка: таковы струи первобытнаго, элементарнаго инстинкта, — отъ обонянія, до проявленій мускульной силы, отъ охотничьей страсти до полового влеченія, отъ жадности до ревности, отъ жестоковыйной пролазливости [2]) до свирѣпой мнительности. [3]) Но и для обыденнаго человѣка мастерство Бунина имѣетъ утонченное зоркое вниманіе. Вотъ милая, втайнѣ влюбленная, но ничѣмъ не замѣчательная дѣвушка «ясно, по дѣвичьи (и немного безсмысленно) оглядывается» . . . [4]) Вотъ красивый корнетъ разсѣянно молится за панихидой: « . . . и склоняетъ маленькую головку съ той недоведенной до конца почтительностью, съ которой кланяются святымъ и прикладываются къ нимъ люди, мало думающіе о

---

[1]) «Игнатъ». 20. «Грамматика Любви». Срв. стр. 40, со словъ «Купецъ, отвалясь къ спинкѣ дивана».

[2]) Срв. образъ сводни въ «Личарда», сб. «Послѣднее Свиданіе» или образъ разсказчицы въ «Хорошая Жизнь», сб. «Крикъ».

[3]) Срв. «Ермилъ», сб. «Послѣднее Свиданіе».

[4]) «Ида». 19, сб. «Солнечный Ударъ».

святыхъ, но все-таки боящіеся испортить свою счастливую жизнь ихъ немилостью»... [1]) Вотъ человѣкъ «самолюбивый, какъ всѣ маленькіе ростомъ»... [2]) А вотъ праздникъ въ деревнѣ: «въ безлюдіи села чувствовалось: всѣ дождались чего то, одѣлись получше и не знаютъ, что дѣлать»... [3]) И такія превосходныя наблюденія и черты Бунинъ даритъ читателю во множествѣ.

2. Жизнь чувства,—аффектовъ и эмоцій,—съ такой пламенной силой и переживаемая и изображаемая Достоевскимъ; съ такой лирической утонченностью то вычерчиваемая «перомъ», то выписываемая «пастелью» у Чехова; столь опредѣлительная, богатая и духовно бурная у Шмелева,—почти всегда сводится у Бунина къ движеніямъ инстинктивной страсти въ томъ или иномъ ея видоизмѣненіи. Если это «чувства», — то чувства элементарныя, родовыя, древнія, б е з д у х о в н ы я или, вѣрнѣе, д о д у х о в н ы я. Въ нихъ живетъ о с о б ь, а не л и ч н о с т ь; въ нихъ человѣкъ б і о л о г и ч е с к и индивидуаленъ, но д у х о в н о, а иногда и п с и х о л о г и ч е с к и еще не сталъ или уже не сталъ личностью. И потому вся жизнь этихъ «чувствъ» развертывается въ атмосферѣ нѣкоего неизмѣннаго х о л о д а...

Б у н и н ъ - м ы с л и т е л ь иногда разсказываетъ о с в о и х ъ л и ч н ы х ъ чувствахъ, — то услаждающихъ, то потрясающихъ, то обжигающихъ, то замучивающихъ его. [4]) И мы вѣримъ ему безпрекословно, что онъ ихъ переживалъ и испытывалъ... Читатель сочувствуетъ имъ и принимаетъ ихъ къ свѣдѣнію. Но н е п е р е ж и в а е т ъ и х ъ, к а к ъ с в о и с о б с т в е н н ы я; тѣмъ болѣе, что авторъ сообщаетъ о нихъ въ формѣ автобіографической. Нельзя сомнѣваться въ томъ, что Бунинъ — человѣкъ и мыслитель, живетъ сильными и глубокими чувствами. Но Бунинъ-художникъ, пребывающій въ своемъ творческомъ актѣ, — почти всегда холоденъ. Холоденъ и объективенъ. И ч ѣ м ъ в ы д е р ж а н н ѣ е э т а х о л о д н а я о б ъ е к т и в н о с т ь, т ѣ м ъ т к а н ь р а з с к а з а с т а н о в и т с я х у д о ж е с т в е н н о - у б ѣ д и т е л ь н ѣ е... Въ изображеніи чувственной страсти Бунинъ стоитъ въ первыхъ рядахъ міровой литературы: когда онъ изображаетъ голодъ инстинкта вообще, или въ частности голодъ «любви», то онъ зорокъ и ярокъ, какъ самые замѣчательные мастера. Но это есть та страсть, съ ея зноемъ, та мука, которыя томятъ, изводятъ человѣка, но могутъ совсѣмъ миновать сердце, оставить его холоднымъ. Чувственная страсть н е е с т ь ч у в с т в о, именно потому, что она ч у в с т в е н н а, в о - п л о щ е н а, изживается въ состояніяхъ тѣла, въ тѣлесныхъ разрядахъ. Въ чувственной страсти всѣ чувства сгораютъ, растрачиваются по земному; и чѣмъ томительнѣе и бурнѣе эта страсть, тѣмъ цѣльнѣе растрата, тѣмъ меньше ч у в с т в о-

[1]) «Іоаннъ Рыдалецъ». 29, сборникъ «Послѣднее Свиданіе».
[2]) «Чаша жизни». 12.
[3]) «Учитель». 97, сборникъ «Начальная Любовь».
[4]) «Жизнь Арсеньева», «Цикады», «Воды Многія», «Тѣнь Птицы»; или напр. «Мухи». 129, сборникъ «Митина Любовь».

ваніе, какъ душевное состояніе, достигаетъ силы, зрѣлости и утонченности, тѣмъ опустошительнѣе эта страсть оказывается для души, тѣмъ больше разочарованія, горечи, можетъ быть даже злобы и отчаянія она оставляетъ человѣку въ наслѣдство.

Описанная Бунинымъ чувственная страсть—входитъ въ душу читателя ярко и властно; иногда она просто вонзается въ нее и дѣйствуетъ на нее съ настоящей душемутительной силой; а въ иныя, критическія минуты она можетъ доводить читателя до физической тошноты и даже до отвращенія. [1]) Но это чувственный зной, а не чувство; если это любовь, то безостаточно ушедшая въ тѣло; она требовательная, несытая, напористая, эгоистическая, холодная, мучительная и горькая. Это любовь заболѣвшая плотію и ушедшая въ нее. Она слѣдуетъ законамъ біологіи и физіологіи, и лишь постольку и черезъ это отражается въ душѣ; но она не слѣдуетъ ни законамъ сердечнаго чувствованія, какъ самостоятельнаго акта, ни путямъ одухотворенной души.

3. Еще меньшій вѣсъ въ художественномъ актѣ Бунина имѣетъ воля и вслѣдствіе этого читателю не нужно волевыхъ напряженій при воспріятіи его созданій.

Какъ бы ни были страстны, упорны и катастрофичны порывы человѣческаго инстинкта, они вообще говоря не являются выраженіемъ воли. Это не рѣшенія, а взрывы вожделѣній; это не проявленія характера, а провалы безхарактерности; это не жизненное творчество, а посѣщающее человѣка несчастіе; это не борьба, а покорность стихіи. Инстинктъ не воля; напротивъ, онъ безволенъ; и для полноты своего дѣйствія и проявленія ему нужно именно безволіе, тотъ своеобразный «лунатизмъ», о которомъ пишетъ самъ Бунинъ, или—медіумизмъ, пассивная подчиняемость души, открытой всѣмъ вѣтрамъ страстей . . . Инстинктивная одержимость не воля; и пути ея — иные.

Художественный актъ Бунина не знаетъ волевыхъ напряженій и поступковъ; онъ не «рѣшаетъ», не «поступаетъ», не «достигаетъ», не «завершаетъ». Искусству Бунина чуждъ драматизмъ волевыхъ столкновеній и волевой борьбы. Ему чужда и волевая трагедія, т. е. жизненная безысходность, овладѣвающая сильнымъ характеромъ. Трагическія положенія и развязки въ произведеніяхъ Бунина рисуютъ безвыходность чувственныхъ страстей, владѣющихъ человѣкомъ. Одержимый такой страстью, человѣкъ безъ борьбы катится внизъ по линіи наименьшаго сопротивленія, то съ безвольной легкостью, [3]) то съ тяжелымъ отвращеніемъ, [4]) то съ чувствомъ фатальной обреченности, [5]) то въ злой и темной судорогѣ . . . [6]) Онъ — жертва поддон-

[1]) «Дѣло Корнета Елагина», «Игнатъ», «Петлистыя Уши», «Ночной Разговоръ«, «Веселый Дворъ», «Страшный Разсказъ».

[2]) Исключеніемъ являются: «Ида», «Оброкъ», «Лапти», «Сверчокъ», «Клаша», Чаша Жизни».

[3]) «Легкое Дыханіе», сборникъ «Грамматика Любви».

[4]) «Мордовскій Сарафанъ», сборникъ «Солнечный ударъ».

[5]) «Дѣло Корнета Елагина», сборникъ «Солнечный Ударъ».

[6]) «Игнатъ», сборникъ «Грамматика Любви».

ныхъ силъ; и тогда читателю приходится жалѣть его. Или же онъ рабъ своего инстинкта; тогда читатель испытываетъ смѣсь изъ легкаго презрѣнія, гнѣва и состраданія. Или же онъ звѣрь въ страстяхъ своихъ; и тогда читатель испытываетъ ужасъ и отвращеніе. Но волевой актъ читателя остается художественно ненужнымъ и нетронутымъ.

Бунинъ — ясновидецъ инстинктивныхъ состояній, мукъ, порывовъ и проваловъ, но не волевыхъ свершеній. И волевыхъ фигуръ среди его героевъ нѣтъ. [1])

4. Нѣтъ, или почти нѣтъ среди этихъ фигуръ и мыслителей.

У Шекспира, у Достоевскаго — почти всѣ мыслители. У Толстого есть мыслители; они разсудочники, резонеры. У Чехова мыслители вялы и расплывчаты. У Шмелева мыслители эмоціональны, пламенны. У Бунина нѣтъ мыслителей; изрѣдка встрѣчаются умные наблюдатели, иногда роняющіе кое что о жизни. Обычно вмѣсто нихъ мыслитъ самъ авторъ, но чаще всего за предѣлами художественной ткани.

Самъ авторъ, человѣкъ умный, наблюдательный и тонкій, мыслитъ обычно не душами своихъ героевъ, не въ нихъ, не изъ нихъ; мысль, накапливающаяся въ немъ, не укладывается въ ихъ жизнь, не выростаетъ изъ ихъ души, не входитъ въ художественную ткань разсказа; и тогда она высказывается авторомъ отдѣльно, самостоятельно, въ видѣ философическаго, соціологическаго или психологическаго обобщенія, или какъ бы «нравоученія». Напримѣръ: «Все - таки самое страшное на землѣ — человѣкъ и его душа. И особенно та, что совершивъ свое страшное дѣло, утоливъ свою дьявольскую похоть, остается навсегда невѣдомой, непойманной, неразгаданной». [2]) «Только одинъ Господь вѣдаетъ мѣру неизреченной красоты русской души». [3]) Или иногда, по поводу какой-нибудь детали, въ серединѣ разсказа: «Ибо вѣдь въ концѣ то концовъ, можетъ быть и не важно, что́ именно пробуждаетъ дѣвичью душу — деньги ли, слава ли, знатность ли рода» . . . [4]) Это всегда какъ бы авторское «a parte», иногда связанное съ разсказомъ, иногда прямо противорѣчащее художественному предмету его . . . [5]) Это осколки мыслителя, не уложившіеся въ художество художника и не уложившіеся именно потому, что основной актъ Бунина художественно созерцаетъ немыслящую глубину человѣческаго инстинкта.

Обычно авторъ видитъ своихъ героевъ изъ инстинкта — и видитъ ихъ инстинктивными. Его умнымъ и тонкимъ мыслямъ

---

[1]) Исключеніемъ является развѣ лишь «Чаша Жизни». Ни госпожа Маро («Сынъ»), ни «Митя» не суть люди воли.

[2]) «Страшный Разсказъ». 84. Сборникъ «Солнечный Ударъ».

[3]) «Святитель». 94. Сборникъ «Митина Любовь».

[4]) «Господинъ изъ С. Франциско». 21.

[5]) Таковъ именно послѣдній примѣръ, ибо художественный предметъ этого разсказа есть именно vanitas vanitatum, обреченность міровой-бытовой пошлости, а приведенное обобщеніе никакъ не мирится съ тѣмъ высшимъ созерцаніемъ, изъ котораго и отъ котораго ведется это «обличеніе».

нѣтъ мѣста въ ихъ немыслящихъ душахъ. Поэтому онъ выдѣляетъ ихъ и произноситъ отъ своего лица. Но когда онъ пытается вложить свои помыслы въ ихъ души, то возникаетъ своеобразная психологическая неправдоподобность или натянутость. Такъ въ «Деревнѣ» онъ приписываетъ деревенскому лавочнику Тихону, жадному кулаку, цѣлый рядъ такихъ тонкихъ наблюденій, соображеній и помысловъ, которые естественны въ душѣ Бунина, но художественно неубѣдительны въ душѣ грубаго и злого Тихона. [1]) Подобно этому всѣ эстетическія восприятія и оцѣнки Мити на Катиномъ экзаменѣ въ театральной школѣ — очень тонки и вѣрны, но рѣшительно не входятъ въ душу и не выходятъ изъ души неразвитого, духовно совсѣмъ еще не родившагося гимназиста» . . . [2])

Словомъ, Бунинъ — мыслитель. Но художественный актъ его не включаетъ въ себя мысль, не объективируетъ ее въ человѣческія души и характеры и не требуетъ отъ читателя мыслящаго пребыванія въ его герояхъ. И именно художественная чуткость Бунина къ своему собственному художественному акту удерживаетъ его отъ детальнаго и углубленнаго живописанія мыслящихъ натуръ: воспринимая ихъ и художественно прельщаясь ими, онъ создаетъ не зрѣлое художественное произведеніе, а набросокъ, «кроки», портретъ карандашомъ, какъ бы пораженный неожиданностью, рѣдкостностью и значительностью такого явленія, лежащаго за предѣлами его художественной компетенціи. Надо признать, что наброски эти бываютъ превосходны. [3])

Таково въ основныхъ чертахъ строеніе его художественнаго акта.

7.

Этотъ актъ Бунина опредѣляетъ собою составъ его художества: и словесную ткань его произведеній (эстетическую матерію) и образную ткань (эстетическій образъ) и природу его эстетическихъ предметовъ.

Начнемъ со словесной матеріи.

Словесное мастерство Бунина велико и богато, но неодинаково и неуравновѣшено. Замѣчательно, что русскіе рецензенты, восхваляя его даръ, не замѣтили эту особенность его стиля, не сумѣли объяснить ее и создали Бунину репутацію стилиста, изощренно шлифующаго свою словесную ткань и незнающаго въ этомъ дѣлѣ ни ошибокъ, ни небрежностей, ни затрудненій. На самомъ дѣлѣ это не такъ. Вотъ

---

[1]) Срв. «Деревня». 16. 28. 29. 89. 93. 95. 220. 246.

[2]) «Митина Любовь». 14. Такія же психологически-умственныя неубѣдительности см. стр. 12. 16. 18. 58, 81.

[3]) «Божье Древо», «Обуза», «Въ Саду».

основные законы, опредѣляющіе неуравновѣшенность его стиля; эти законы обусловлены строеніемъ его художественнаго акта.

1. Словесность Бунина цвѣтетъ и льется въ описаніи внѣшняго, чувственнаго міра, достигая величайшей и даже чрезмѣрной щедрости въ з р и т е л ь н ы х ъ воспріятіяхъ и нерѣдко сжимаясь до классической скупости и точности въ описаніи запаховъ, звуковъ и осязаемыхъ качествъ. Зато въ описаніи внутреннихъ душевныхъ состояній, стиль Бунина не льется и не летитъ, а становится затрудненнымъ, осложненнымъ, спотыкающимся, иногда почти безпомощнымъ (на подобіе психологическихъ анализовъ Л. Н. Толстого).

Я уже приводилъ примѣры цвѣтущей щедрости и пронзительной точности его чувственныхъ описаній. Вотъ образцы по-толстовски затрудненнаго стиля, особенно характернаго для психологическаго романа «Митина Любовь».

«Однако даже стихи и это чтеніе, то есть, то самое, что больше всего напоминало Митѣ среду, отнимавшую у него Катю, остро возбуждавшую его ненависть и ревность, онъ перенесъ сравнительно легко въ этотъ счастливый день девятого марта, его послѣдній счастливый день въ Москвѣ, какъ часто казалось ему потомъ». [1]) Здѣсь нагроможденіе придаточныхъ предложеній (напоминающее, тягостной памяти, «Воскресеніе» Л. Н. Толстого) таково, что читателю не сразу удается рѣшить, кто собственно «возбуждалъ ненависть и ревность», — «среда» или «Катя» . . . «Да даже и въ эти дни Катя была во всемъ и за всѣмъ, какъ когда-то (девять лѣтъ тому назадъ и тоже весной, когда умеръ отецъ) долго была во всемъ и за всѣмъ смерть.» [2]) Въ послѣднемъ отрывкѣ психологическая затрудненность стиля выражается въ томъ, что начиная со словъ «какъ когда то» и до самого послѣдняго стилистическаго «гвоздя»— «с м е р т ь» — мысль и воображеніе читателя какъ бы повисаютъ въ воздухѣ, не зная к ъ ч е м у все это отнести и доходя къ концу до полной смысловой растерянности . . .

Понятно, откуда этотъ стиль. Душевный процессъ, переживаемый героемъ, сложенъ. Описывать его по даннымъ внѣшняго опыта [3]) невозможно; его надо раскрыть изнутри, изъ глубины, интуитивно-синтетически, силою художественнаго о т о ж д е с т в л е н і я. Чувственный актъ здѣсь недостаточенъ. И вотъ Бунину, какъ и Толстому въ такихъ случаяхъ, приходится итти а н а л и т и ч е с к о ю р е ф л е к с і е й, отъ поверхности вглубь, проталкиваясь разсудочно-аналитическими фразами въ чащу душевныхъ переживаній, которую мастеръ внутренняго опыта показалъ бы совсѣмъ иначе: изъ глубины, отъ цѣлаго, обнаруживая сокровенную мглу безсознательнаго въ оттѣнкахъ обыденныхъ переживаній и поступковъ. Бунинъ, подобно Толстому, описываетъ душевно - духовные конфликты въ порядкѣ рефлексіи, выкручивающей изъ души автора непосильную ни

---

[1]) «Митина Любовь». 9.

[2]) Тамъ же. 27, срв. также стр. 35. «И теперь, когда ея не было» . . .

[3]) Какъ напр. въ разсказѣ «Игнатъ».

для какой отдѣльной фразы сложность, съ тѣмъ, чтобы вкрутить эту сложность въ душу читателя. Замѣчательно, что этотъ стиль иногда распространяется у Бунина и на сферу внѣшнихъ описанiй, прерывая ихъ непосредственную и легкую текучесть... [1])

2. Стиль Бунина тѣмъ легче и пѣвучѣе, чѣмъ непосредственнѣе онъ подходитъ къ чистой природѣ, никакъ психологически неосложненной, или осложненной минимально. Такова непередаваемая прелесть нѣкоторыхъ раннихъ разсказовъ его, собранныхъ впослѣдствiи въ сборникѣ «Начальная Любовь» (срв. особенно «Антоновскiя Яблоки» и «Надъ Городомъ»); сюда же надо отнести разсказы «Клаша» [2]) и «Всходы Новые» [3]) и нѣкоторые другiе.

Чѣмъ меньше разсудка, рефлексiи, тенденцiи, обличительства, тѣмъ болѣе актъ Бунина вѣренъ самому себѣ; тѣмъ болѣе стиль его поетъ. Чѣмъ наивнѣе, тѣмъ музыкальнѣе; чѣмъ непосредственнѣе, тѣмъ поэтичнѣе; чѣмъ больше самозабвенiя во внѣшнемъ созерцанiи, тѣмъ нѣжнѣе и упоительнѣе. И обратно: морально-тенденцiозный очеркъ «Старуха» [4]) мучителенъ по разсудочности и безмузыкальности своего стиля и самый плачъ обиженной жизнью бабы не изливается въ живое пѣнiе; и не случайно, что въ такой связи у Бунина можетъ возникнуть и записаться такая какофонiя: «долгiе годы голода, холода» . . . [5])

Таковъ законъ стиля у Бунина: ч ѣ м ъ п с и х о л о г и ч н ѣ е т е м а, т ѣ м ъ р е ф л е к т и в н ѣ е с т и л ь; чѣмъ рефлективнѣе актъ, тѣмъ м е н ь ш е в ъ с т и л ѣ н е п о с р е д с т в е н н о с т и, п о э т и ч н о с т и, м у з ы к а л ь н о с т и, и з я щ е с т в а.

3. Стиль Бунина льется тѣмъ щедрѣе, экстенсивнѣе, шире, пѣнистѣе, чѣмъ болѣе его художественный актъ субъективно-взволнованъ, чѣмъ болѣе онъ личенъ, интименъ, согрѣтъ чувствомъ довѣрiя и откровенностью. Такая интимная взволнованность дѣлаетъ его стиль болѣе расплывающимся, менѣе собраннымъ, менѣе разительнымъ и убѣдительнымъ. И обратно: чѣмъ субъективно - холоднѣе, чѣмъ объективнѣе актъ Бунина, тѣмъ скупѣе, собраннѣе, интенсивнѣе, зрѣлѣе, проще и убѣдительнѣе дѣлается его стиль. Все это — конечно, въ предѣлахъ единаго, присущаго Бунину, стилистическаго мастерства.

Образцомъ интимно-взволнованнаго щедрословiя являются «Жизнь Арсеньева» и мѣстами «Деревня»; въ меньшей степени это характерно для «философемы» «Цикады» и для «марины» «Воды Многiя».

Для второй категорiи собраннаго, интенсивнаго, по Чеховски лаконическаго стиля — характерны разсказы «Солнечный Ударъ», «Хорошая Жизнь», Чаша Жизни» и другiе.

Понятно, почему это такъ. По основному укладу своему художественный актъ Бунина есть актъ холодный, объективно-

---

[1]) «Митина Любовь», стр. 31. 35 и др.

[2]) Сборникъ «Господинъ изъ С. Франциско».

[3]) Сборникъ «Послѣднее Свиданiе».

[4]) Сборникъ «Роза Iерихона».

[5]) «Роза Iерихона». 56.

описывающій. Онъ не есть актъ чувствующаго сердца. И потому приливъ чувства выводитъ его изъ творческаго, уравновѣшеннаго мастерства, уменьшаетъ его острую наблюдательность и властную, скупую точность.

4. Бунинъ пишетъ совсѣмъ иначе въ зависимости отъ того, творитъ онъ изъ народной стихіи или разсказываетъ «отъ себя».

Подходя къ народной, простонародной, первобытной стихіи, Бунинъ перевоплощается и создаетъ совсѣмъ особый стиль и языкъ: первозданный, крѣпкій, древній, ядреный, горько-отстойный; сразу-наивный и вѣрный; выразительный и дерзновенно-простой; яркій, буйный и убѣдительный. Естественность и первобытная мощь этого языка радостны, изумительны; и слышно, какъ самъ авторъ имъ наслаждается. Таковы «Божье Древо»,[1]) «Въ Саду», «Слава», «Оброкъ», «Сила», «Захаръ Воробьевъ», «Сверчокъ» и другіе. [2])

Но за предѣлами этой народной стихіи, въ словосочетающемъ актѣ литератора-интеллигента, Бунинъ можетъ быть стилистически спорнымъ, приблизительнымъ и даже непріемлемымъ. [3]) И эта особенность стиля объясняется изъ художественнаго акта: этотъ актъ инстинктивно цвѣтетъ именно въ стихіи первобытной простонародности, тамъ онъ — во вдохновеніи, и словотворчество его великолѣпно; а внѣ инстинкта — Бунинъ-художникъ становится «литераторомъ», и разсудочный «литераторъ» начинаетъ затрудняться и ошибаться . . .

5. Пребывая въ своемъ основномъ, чувственно-инстинктивномъ актѣ, Бунинъ создаетъ и соотвѣтствующій ему стиль: именно тотъ «изобразительный» и «словесно-чувственный» стиль,

---

[1]) Въ этомъ художественно—почти — совершенномъ наброскѣ — читателя все время образно затрудняетъ то неопредѣленное «мы», отъ лица котораго ведется разсказъ. Разсказъ отъ лица «я» вообще освобождаетъ воображеніе читателя, позволяя ему подставить себя самого на мѣсто разсказчика. Но «мы» — «узнали», «засмѣялись», «остановились», «надѣли длинные сапоги» — художественно напрягаетъ и недоумѣнно безпокоитъ душу.

[2]) Цѣлый рядъ великолѣпныхъ народныхъ словечекъ собраны (или созданы?) Бунинымъ въ сказкѣ «О дуракѣ Емелѣ, какой вышелъ всѣхъ умнѣе». Читая ихъ, душа веселится русскимъ словотворчествомъ, хотя сама сказка лишена художественнаго предмета; она не содержитъ ни наученія, ни мудрости; не доведена до художественной необходимости образовъ и въ отличіе отъ народныхъ сказокъ явно соблазнительна.

[3]) Вотъ примѣры: «Приготовленія къ празднеству закипѣли съ остервенѣніемъ». «Богиня» сборникъ «Митина Любовь» 112; «во весь духъ работая локтями». «Игнатъ», сб. «Грамматика Любви». 17; «онъ велъ себя глупо въ какихъ то своихъ намѣреніяхъ на кого то». «Митина Любовь» 66; «снисхожденіе во адъ». «Жизнь Арсеньева» 61; чесался онъ на прямой рядъ». «Клаша», сборн. «Господинъ изъ С. Франциско» 119; «Митя надбѣжалъ надъ обрывъ». «Митина Любовь» 79; «хлестая кнутомъ». «Начальная Любовь» 27; «чай съ печеньями». «Господинъ изъ С. Франциско» 12; «стояло стадо коровъ, поминутно отправлявшее свои нужды». «Деревня 33; «толпа крестилась, крѣпко прижимая пальцы ко лбамъ», «Послѣднее Свиданіе», 20; «все дерево трещало воробьями». «Казим. Станиславовичъ» изъ сборника «Господинъ изъ С. Франциско» 52. Все это идетъ изъ устъ самого автора, а не - условно и неправильно выражающагося «персонажа»!

которымъ, по его неубѣдительному замѣчанію «такъ славна русская литература», и который онъ самъ приводитъ въ связь съ русскимъ пьянствомъ, юродствомъ, бродяжничествомъ, радѣніемъ, самосожиганіемъ и бунтарствомъ. Когда Бунинъ плыветъ въ этомъ потокѣ, онъ предается особому литературному наслажденчеству: онъ опьяняется чувственнымъ воспріятіемъ и опьяняетъ читателя чувственнымъ изображеніемъ. Тогда уже не онъ художественно выбираетъ слова, а слова текутъ черезъ него упоеннымъ потокомъ. Словесное изліяніе становится нѣкоторой самоцѣнностью и самоврадостью. Оно начинаетъ довлѣть себѣ; оно связуется съ примитивными, до-художественными слоями души, предшествующими искусству, его власти и его цѣлямъ; слова текутъ изъ первобытной глубины, гдѣ нѣтъ трезвенія и мѣры, гдѣ «геніальное» и «анимальное» пребываютъ въ первозданномъ смѣшеніи, гдѣ священное еще не отличено отъ любострастнаго, гдѣ дифференціація духа и похоти — или еще не состоялась, или уже не удалась.

6. Именно въ этой связи осмысливается, далѣе, та особая синтаксическая недифференцированность, которая присуща стилю Бунина.

Актъ его стихійно-чувственнаго міровоспріятія такъ поглощенъ наплывающимъ на него чувственно-образнымъ богатствомъ красокъ, звуковъ, запаховъ, линій, массъ; и актъ его изобразительнаго творчества настолько одержимъ жаждою остановить, закрѣпить, исчерпать весь этотъ потокъ впечатлѣній, что фраза его уподобляется рѣкѣ, несущей свои «воды многія» и съ ними все, что онѣ успѣли захватить и увлечь. Возннкаютъ длинныя, безконечныя предложенія, въ которыхъ отдѣльныя фразы не подчиняются, а сочиняются; онѣ нанизываются, какъ бусы, а не развиваются въ мѣрный, расчлененный и сочлененный организмъ; онѣ слѣдуютъ психологіи чувственнаго воспріятія, а не логикѣ мысли и воли; выходятъ изъ повиновенія художественному закону; попираютъ мѣру экономіи и необходимости; смѣшиваютъ главное съ неглавнымъ; осложняютъ «проспектъ» изложенія «боковыми улицами», улицы переулками, переулки тупиками, бросаясь изъ одного отвѣтвленія въ другое и предоставляя читателю разбираться во всемъ этомъ, какъ ему будетъ угодно. Такіе періоды развертываются въ безконечныя недифференцированныя гирлянды предложеній, отдѣленныхъ другъ отъ друга только запятыми и иногда не поддающихся пониманію при первомъ чтеніи. Вотъ два примѣра.

«И онъ (Митя) цѣликомъ ѣхалъ по этимъ жнивьямъ и взметамъ по направленію къ лѣсу, лежащему вдали, въ лощинахъ, и издалека видѣлъ его въ чистомъ воздухѣ, — голый, маленькій, видный изъ конца въ конецъ, — потомъ спустился въ эти лощины и зашумѣлъ копытами лошади по глубокой прошлогодней листвѣ, мѣстами совсѣмъ сухой, палевой, мѣстами мокрой, коричневой, переѣхалъ засыпанные ею овраги, гдѣ еще

шла полая вода, а изъ подъ кустовъ съ трескомъ вырывались прямо изъ подъ ногъ лошади смугло-золотые вальдшнепы»... [1])

Сквозь такую стилистическую чащу осмысливающее воображеніе читателя пробирается лишь съ большимъ напряженіемъ: только что оно сосредоточилось на «Митѣ», какъ надвигаются опредѣленія «лѣса»; а существительныя «Митя» и «лѣсъ» оба мужеского рода — и на одинъ краткій мигъ возникаетъ опасность, что прилагательныя «голый», «маленькій» будутъ отнесены... къ Митѣ; только что вниманіе сосредоточилось на лѣсѣ, какъ надвигаются новые образы, — «лошади» и «листвы» и вообраҗеніе затопляется опредѣленіями «листвы», которыя на одинъ краткій мигъ пытаются прицѣпиться къ «лошади» (обѣ — женскаго рода!)...

Вотъ еще образецъ: «За думами о будущемъ дворѣ Семенъ и не замѣтилъ, какъ поднялся изъ села по широкому прогону на гору и отмахалъ по большой дорогѣ съ версту — до своей запотолоченной, но еще не крытой избы, стоявшей на опушкѣ хлѣбовъ, въ пустомъ полѣ, чернѣвшей окнами безъ рамъ и тускло блестѣвшей противъ мѣсяца концами свѣжихъ бревенъ по угламъ, паклей, торчавшей изъ пазовъ и щепой на порогѣ»... [2])

Только что воображеніе читателя освоилось съ шествующимъ «Семеномъ», какъ въ фокусѣ детальнаго описанія оказывается изба, и уловить, что̀ въ этой избѣ «стоитъ», «чернѣетъ», «блеститъ», «торчитъ», «лежитъ» (щепа), и что̀ къ чему относится, удается только послѣ второго или даже третьяго прочтенія фразы. [3])

У читателя дѣлается такое чувство, что его воображеніе задергано; что на него навалилось нѣкое множество, толпа требовательныхъ, но не расчлененныхъ, яркихъ деталей; словно на него накричали и натопали; или будто ему на голову стрясли цѣлую яблоню, предоставляя ему утѣшаться тѣмъ, что это яблоки прекраснаго сорта... Воображеніе читателя не успѣваетъ слѣдовать за авторомъ, потому что автора самого закружило въ вихрѣ яркихъ деталей. Не успѣвая, воображеніе устаетъ, изнемогаетъ, отказывается; и читатель начинаетъ, — о, ужасъ! — просто пропускать такія фразы. А если онъ заставляетъ себя вернуться, разобраться и все точно представить себѣ, тогда онъ скоро замѣчаетъ, что многія, а иногда почти всѣ эти точныя детали, мѣткія опредѣленія, зоркія характеристики — въ дальнѣйшемъ разсказѣ ненужны, къ существу дѣла не относятся и напрасно утомляютъ вниманіе читателя. Все это загромождаетъ разсказъ потокомъ чувственно изобразительныхъ, но художественно излишнихъ деталей. Экономія не соблюдена: ни въ эстетической ма-

[1]) «Митина Любовь». 31 — 32.
[2]) «Жертва». 30. Сб. «Послѣднее Свиданіе».
[3]) Срв. еще напр.: «Благосклонное Участіе». 80—81. Сб. Божье Древо»: «Игнатъ», 23. Со словъ «Долго прощались». Сб. «Грамматика Любви»; «Я все молчу», 41—42. Со словъ: «Пріѣхали торгаши» до конца абзаца. Сб. «Послѣднее Свиданіе». И мн. др.

терiи, ни въ душѣ читателя; художественное довѣрiе настоящаго, глубокаго читателя — проматывается. Чувственная мѣра нарушена. Несущественное процвѣтаетъ или даже первенствуетъ. Драгоцѣнный талантъ растрачивается. И въ концѣ концовъ — недифференцированность стиля соотвѣтствуетъ недифференцированности художественнаго акта.

7. Отмѣчу еще одну особенность стиля у Бунина, связанную со всѣмъ тѣмъ, что я только что отмѣтилъ. Это особое строенiе фразы, при которомъ подлежащее отодвигается къ концу. Напримѣръ: «послѣ же этого пошли теплые туманы, дожди, . . . тронулась рѣка, стала радостно и ново чернѣть, обнажаться въ саду и на дворѣ земля»... [1])

Такое строенiе фразы создаетъ иногда затрудненiе для читателя: текстъ несетъ ему двѣ и три строчки тонкихъ и острыхъ опредѣленiй, а воображенiе его рѣшительно не знаетъ, къ чему ихъ отнести: качества, состоянiя, дѣйствiя нагромождаются, а субъекта, стержня — нѣтъ; воображенiе недоумѣваетъ, выходитъ изъ своей художественной непосредственности, зоветъ на помощь мысль, чтенiе прерывается, мысль отыскиваетъ подлежащее въ концѣ, душа на время успокаивается и чтенiе возобновляется. Напримѣръ: «еще съ утра до вечера, неустанно, изнемогая отъ блаженной хлопотливости, такъ, какъ орутъ они» (?!) «только ранней весной, орали грачи въ голыхъ вѣковыхъ березахъ въ сосѣднемъ помѣщичьемъ саду» . . . [2])

Эта стилистическая манера отнюдь не искусственна и не надумана; она рождена актомъ. Такое строенiе фразы передаетъ ритмъ духовнаго безволiя, — падающiй, сникающiй, покорно отдающiйся, томно томящiйся, чувственно упоенный, разслабленно опьяненный; оно рисуетъ не бытiе, не дѣйствiе, и даже не обстоянiе, а безвольное разморенное эротическое состоянiе . . . Эстетическая матерiя точно передаетъ здѣсь строенiе акта и природу образа, а, можетъ быть, — и предмета. Это художественно: но только при соблюденiи мѣры въ стилѣ и въ образѣ. Иногда же эта мѣра не соблюдается.

«А весна требовала любви. Плывя (?), дрожа, опиралась на колѣни переднихъ ногъ, потомъ неуклюже поднимала задъ одна корова, другая, третья» . . . [3])

Въ душѣ читателя происходитъ слѣдующее. Воображенiе прилѣпляется къ образу «весны», и грамматическое чувство удерживаетъ ее въ качествѣ подлежащаго. Обѣ силы сообща — довѣрчиво ждутъ отъ автора свойствъ и проявленiй весны, тѣмъ болѣе, что она выступила властно требующимъ субъектомъ. И вотъ текстъ, не давъ читателю никакого новаго образа, субъекта, подлежащаго, — начинаетъ вдвигать ему въ душу одно опредѣленiе за другимъ, въ подходящемъ женскомъ родѣ, но въ невозможномъ сопряженiи съ весною . . . Въ душѣ мгновен-

---

[1]) «Митина Любовь». 31

[2]) «Митина Любовь». 35.

[3]) «Игнатъ». 25. Сборникъ «Грамматика Любви»

но воцаряется растерянность, — стилистическая, осмысливающая, воображающая безпомощность... Мигъ смятенія... И наконецъ только выручаетъ въ качествѣ новаго субъекта—образа—стержня—«корова».

Такіе миги вырываютъ душу читателя изъ цѣльнаго и непосредственнаго созерцанія, изъ самозабвеннаго пребыванія въ образѣ и предметѣ. Словесная ткань перестаетъ быть прозрачно-служебной средой и начинаетъ требовать отъ читателя нарочитыхъ рефлективныхъ напряженій. Значитъ поэтъ, слѣдуя за своимъ актомъ и стилемъ, пренебрегъ художественнымъ процессомъ, совершающимся въ душѣ читателя...

Таковъ стиль Бунина. Поистинѣ — стиль, рожденный актомъ. Но инстинктивный актъ движется своими потребностями и своими видѣніями. И рожденный имъ стиль оказывается не прокаленнымъ ни мыслью, ни волею; онъ оказывается недифференцированнымъ въ своемъ синтаксическомъ строеніи и склоннымъ приносить интересъ образа, предмета и читателя — въ жертву радостямъ чувственнаго словотворчества.

Такова опасность инстинктивнаго акта: эстетическая матерія грозитъ художнику непокорнымъ своеволіемъ.

8.

Обратимся теперь къ изслѣдованію эстетическаго образа въ твореніяхъ Бунина. Этотъ образъ тоже обусловленъ въ своемъ составѣ строеніемъ его художественнаго акта.

То, что́ Бунинъ даетъ читателю изъ своего акта и своимъ стилемъ — есть природа и человѣкъ.

Точность, щедрость и красоту его природной живописи я отмѣчалъ уже не разъ. Природа царитъ у него и надъ человѣкомъ и въ самомъ человѣкѣ. Актъ Бунина — инстинктивенъ. И въ силу этого природа, какъ таинственное лоно инстинкта, должна была получить въ его изображеніи — первенство и верховенство надъ человѣкомъ. Бунинъ-художникъ мыслитъ не отъ человѣка — внизъ, къ природѣ; а отъ природы — вверхъ, къ человѣку. Здѣсь не природа очеловѣчивается и одухотворяется, а человѣческій духъ оестествляется, матеріализуется и становится элементарнымъ.

Это торжество природы надъ человѣкомъ выражается въ томъ, что героемъ Бунина является существо первобытное. Видя такого человѣка, именно такого или даже только такого, — Бунинъ, со всею своею художественною честностью, объективностью и смѣлостью, показываетъ человѣка именно такимъ, а не другимъ. Своихъ героевъ онъ не выдумываетъ, не построяетъ, не сочиняетъ; а видитъ ихъ, и

описываетъ ихъ такими, какими увидѣлъ. Не его вина, что ему данъ такой актъ; и кто возьмется судить или винить художника за строеніе его акта? Бунинъ видитъ человѣка въ его инстинктивно-родовомъ примитивѣ. Всякаго человѣка: и русскаго, и не русскаго; и европейца, и американца, и индуса; и крестьянина, и интеллигента, и полу-интеллигента. Изъ этого примитива, духовно не опаленнаго, не дифференцированнаго — расхлестнулась въ Россіи большевицкая стихія; и потому Бунинъ является въ извѣстномъ смыслѣ предчувственникомъ, прозорливцемъ и предсказателемъ большевизма (подобно Голубкиной — въ скульптурѣ). [1])

Есть въ человѣческой душѣ нѣкое темное лоно, гнѣздо инстинкта во всей его первобытности, остротѣ, необузданности и бездуховности. Именно въ это лоно ведетъ насъ Бунинъ; именно его онъ и показываетъ намъ, читателямъ, съ неумолимой честностью. Онъ видитъ его во всѣхъ, — и въ тѣхъ, кто еще совсѣмъ первобытенъ, и въ тѣхъ, кто живетъ на высшей ступени цивилизаціи, и въ некультурномъ дикарѣ, и въ культурнѣйшемъ ученомъ. Дѣло не только въ томъ, что «на свѣтѣ есть еще первобытные люди»; но въ томъ, что «примитивъ» таится, повидимому, во всѣхъ людяхъ; онъ можетъ проснуться и овладѣть ими. Мало того: люди прямо склонны впадать въ первобытность. «Человѣкъ весьма охотно, даже съ радостью освобождается отъ всякихъ человѣческихъ узъ, возвращается къ первобытной простотѣ и неустроенности, къ дикарскому образу существованія — только позволь обстоятельства, только будь оправданіе»... [2]) Почему? Да потому, что люди близки къ примитиву всегда. И въ любви матери съ младенцу: это чувство «непрестаннаго восторга и умиленія, чувство тѣлесной любви къ рожденному, сладкая тревога видѣть, обонять, осязать и прижимать къ своей груди это растущее и съ каждымъ днемъ болѣе пробуждающееся для мысли и сознанія существо»... [3]) И въ любви къ животнымъ. [4]) И въ кровожадныхъ порывахъ охотника. [5]) И во взаимной любви между мущиной и женщиной.

Въ разсказѣ «Солнечный Ударъ» — это, повидимому, солнце, многонедѣльное лежаніе на солнцѣ въ Анапѣ, повергаетъ молодую и порядочную женщину въ любовный романъ

---

[1]) При этомъ Бунинъ никогда не говорилъ, что человѣкъ этимъ исчерпывается или въ частности, что русскій человѣкъ къ этому сводится. Онъ мѣстами и самъ показываетъ это другое, но обычно въ видѣ очерковъ, набросковъ, такъ, какъ если бы онъ касался здѣсь сферы, лежащей за предѣлами его спеціальнаго видѣнія и созерцанія. Искусство Бунина непозволительно толковать ни въ смыслѣ соціологическаго обобщенія, ни въ смыслѣ презрѣнія его къ русскому народу. Къ какому бы народу Бунинъ ни принадлежалъ, онъ навѣрное всюду увидѣлъ бы ту же самую стихію и оказался бы ясновидцемъ и живописцемъ животной глубины додуховнаго инстинкта. Срв. «Сынъ», «Господинъ изъ С. Франциско», «Петлистыя Уши» и многіе очерки въ сб. «Роза Іерихона». Поэтому неправы тѣ въ Западной Европѣ, кто пытается доказать на основаніи произведеній Бунина варварство и ничтожество русскаго человѣка.

[2]) «Роза Іерихона». 134.

[3]) «Роза Іерихона». 85.

[4]) Срв. «Антоновскія Яблоки». 20. «Игнатъ». 19. 20.

[5]) «Жизнь Арсеньева». 47. «Русакъ», сб. «Митина Любовь».

съ незнакомымъ офицеромъ на одну ночь... Но въ дѣйствительности дѣло было рѣшено, конечно, не солнцемъ, а первобытною силою, которая не угасала въ ней никогда и только ожидала своего мига... Одному этотъ мигъ дается — солнцемъ, другому — метеоромъ, третьему — весною, четвертому — стеченiемъ обстоятельствъ... Примитивъ живетъ въ людяхъ всегда. Именно поэтому культурный человѣкъ, когда видитъ голыхъ дикарей, испытываетъ «странное даже какъ будто стыдное, райское (да, истинно райское) чувство». [1]) Именно поэтому его можетъ потянуть и къ крестьянскому быту; и Бунинъ дѣйствительно однажды описываетъ, какъ заманчиво и чудесно было бы стать мужикомъ. Первобытное зоветъ назадъ, въ нѣдра родового, до-духовнаго инстинкта; зоветъ и звуками, и запахами, и поломъ, и кровью, и рожденiемъ, и смертью. Вотъ, напримѣръ, двое подростковъ татаръ танцуютъ подъ дудку на крышѣ сакли: «какое душу раздирающее блаженство въ дудочныхъ переливахъ и вопляхъ»... [2]) какая древность отзывается здѣсь въ мятущейся и тоскующей примитивной душѣ...

Это инстинктивное лоно, есть темное лоно, подобно океану съ его «вóдами многими», въ объятiяхъ котораго Бунинъ провелъ такъ много упоенныхъ часовъ. [3]) Оно живетъ въ каждомъ изъ насъ. «Чужая душа потемки» отмѣчаетъ Бунинъ; и добавляетъ: «нѣтъ, своя собственная гораздо темнѣй». [4]) Оно есть царство глухой первобытности, которую Бунинъ художественно сближаетъ то съ лѣсной, то со степной глушью. «Тамъ мхи, лишаи, сучья въ гнили и еще въ чемъ то, что виситъ подобно зеленоватымъ космамъ сказочныхъ лѣсныхъ чудищъ, образуютъ дебри, нѣкую дикую русскую древность». [5]) Или, иначе: здѣсь «кровное родство наше съ глухоманью степи»... [6]) Это жилище того опыта, безъ котораго разумъ человѣка малого стоитъ: «Да, да, разумъ нашъ такъ же слабъ, какъ разумъ крота или, пожалуй, еще слабѣй, потому что у крота, у звѣря, у дикаря хоть инстинктъ сохранился, а у насъ, у европейцевъ, онъ выродился, вырождается»... [7])

Здѣсь человѣкъ прiобщается древности, опыту своихъ предковъ, — древней любви, древней чуткости, древней жестокости и кровожадности. И самые люди, живущiе изъ этого инстинкта, выглядятъ какъ древнiе пришельцы, — не то персы, не то индусы, не то гориллы. Таковъ, напр., лакей Герваська, странно родственный Смердякову: «Будылястый, очень широкiй въ плоской костлявой груди, съ маленькою головою и глубокими орбитами, тонкими пепельно-синими губами и крупными голубоватыми зубами, онъ, этотъ древнiй арiецъ, парсъ изъ Суходола, уже получилъ кличку – борзой». [8]) Смѣясь, онъ «ска-

---

[1]) «Воды Многiя». 147. [2]) «Божье Древо». 88.
[3]) «Воды Многiя» Сб. «Солнечный Ударъ».
[4]) «Божье Древо». 117.
[5]) «Первая Любовь». 90. Сборникъ «Божье Древо».
[6]) «Суходолъ». 276.
[7]) «Братья». 86. Сборникъ «Чаша Жизни».
[8]) «Суходолъ». 319.

литъ по собачьи голубоватыя челюсти». [1]) Развязанъ до наглости; преступенъ. Внѣшностью и прозвищемъ (борзой) — онъ близокъ къ «Митѣ», этому фатально-страстному, лунатическому, ревнивому примитиву съ Молчановки . . . [2]) Такова первая любовь Арсеньева, дѣвушка - горничная: «очень смуглый цвѣтъ кожи, ловкое и крѣпкое дѣвичье сложеніе, маленькія и сильныя руки и ноги, узкій разрѣзъ черно-орѣховыхъ глазъ. Она была похожа на индіанку: прямыя, но грубоватыя черты темнаго лица, грубая смоль плоскихъ волосъ. «Прелесть» нѣсколько дикарская». [3])

Или же это — горилло-образные люди, [4]) не разъ зарисованные Бунинымъ: Иванушка и Почтарь въ «Деревнѣ», Горизонтовъ въ «Чашѣ Жизни», Захаръ въ разсказѣ «Захаръ Воробьевъ» . . . Вотъ онъ — почтарь: «огромный, сутулый, съ густыми, сѣрыми волосами, торчавшими изъ ушей и ноздрей, съ большими бровными дугами и глубоко запавшими глазами — настоящая горилла». [5]) Таковъ и учитель Горизонтовъ, изъ семинаристовъ: «Онъ ходилъ въ крылаткѣ, въ широкополой шляпѣ», въ «чугунныхъ калошахъ, съ костылемъ въ одной рукѣ и громаднымъ парусиновымъ зонтомъ въ другой. Къ старости онъ еще болѣе раздался въ кости, сталъ еще болѣе великъ, сутулъ, неуклюжъ — и былъ прозванъ въ Стрѣлецкѣ мандриллой. Вся купальня дивилась на него, когда въ первый разъ появился онъ въ ней» . . . Прожорливъ. Съ громоподобнымъ басомъ. Цѣль его бытія — «въ долголѣтіи и наслажденіи». «Крѣпко и заботливо держа въ своихъ рукахъ драгоцѣнную чашу жизни» . . . [6])

Такова внѣшность этихъ людей, когда она вѣрно передаетъ ихъ душевный укладъ. А душевный укладъ, свойственный этимъ героямъ, изображается такъ.

Прежде всего въ нихъ живутъ первобытно-древнія побужденія и способности. «Смутно звучало въ его сердцѣ то, что было смутно воспринято несмѣтными сердцами его предковъ». [7]) Идетъ ли гроза, этихъ людей охватываетъ «древній страхъ огня». [8]) Полюбляютъ ли они — они переживаютъ свою любовь такъ: «потому я избралъ ее, что вспомнила ее душа моя». [9]) Наряду съ первичнымъ страхомъ и забвенной памятью въ нихъ живетъ и древняя тоска:

«Гляжу вокругъ, остановивъ коня,
И древній человѣкъ во мнѣ тоскуетъ» . . . [10])

Обостряющійся инстинктъ даетъ такому человѣку необычайную чуткость: «сердце его колотилось, руки дрожали, лицо горѣло, слухъ былъ ч у т о к ъ к а к ъ у з в ѣ р я». [11]) Это

---

[1]) «Суходолъ». 320.
[2]) «Митина Любовь». 9. 11. 12. 13. 16. 20. 21. 23. 48. 49. 76 и др.
[3]) «Жизнь Арсеньева». 198; срв. встрѣчи съ цыганками «Костеръ». 159—160. «Жизнь Арсеньева». 212.
[4]) Срв. о горилло - образности Толстого, Будды, Соломона «Цикады». 121—122.
[5]) «Деревня». 69—70. [6]) Чаша жизни». 26.
[7]) «Братья». 59. Сб. Чаша Жизни». [8]) «Суходолъ». 351.
[9]) «Роза Іерихона». 180. [10]) Стихотвореніе. Сб. «Митина Любовь». 192.
[11]) «Деревня». 19.

именно то и такъ, какъ было у первобытныхъ охотниковъ-слѣдопытовъ, [1]) ощущающихъ «изумленіе и восторгъ» при видѣ добычи, или при звукѣ того «пронзительнаго, младенческаго вопля», которымъ кричитъ зарѣзываемый заяцъ, ощутившій въ своемъ горлѣ «этотъ острый огонь кинжала» . . . [2])

Въ этихъ душахъ цвѣтутъ родовыя, до-личныя страсти; а то, что индивидуализируетъ человѣка — оказывается въ ихъ жизни несущественнымъ; оно отходитъ на дальній планъ или совсѣмъ отпадаетъ. Можетъ быть такъ, что «за этой душой» «рѣшительно ничего, кромѣ самаго примитивнаго нѣтъ». [3]) Такой «примитивъ» отличается чрезвычайной эмоціональной подвижностью и измѣнчивостью. Вотъ онъ — этотъ рикша въ Коломбо, «въ чувствахъ своихъ быстро измѣнчивый». [4]) Но таковъ же и отецъ автора въ «Жизни Арсеньева», и отецъ разказчика въ поэмѣ «Суходолъ». [5])

Зато примитивъ не разсуждаетъ и не мыслитъ: «онъ за всю свою жизнь ни разу не подумалъ: да что же такое его Богъ? — какъ никогда не думалъ онъ ни о небѣ, ни о землѣ, ни о рожденіи, ни о смерти» . . . [6]) Такъ же не разсуждая, можетъ онъ пойти отъ добраго сердца на нелѣпый, ненужный подвигъ и погибнуть отъ ненужнаго риска, — полѣзетъ на рожонъ отъ неосмысленнаго прилива доброты. [7]) Эти люди «живутъ младенчески-непосредственной жизнью». [8]) И могутъ прожить долгую жизнь, не воспринявъ никакихъ сильныхъ впечатлѣній, не запомнивъ никакихъ событій: «нѣтъ», говоритъ столѣтній старикъ, «исторіи слава Богу никакой не было» . . . [9]) Все въ немъ «нечеловѣчески просто» и «пусто, пусто»; и помнитъ онъ только, что онъ древенъ, что ночь заходитъ и что «жутко». [10]) «Вотъ седьмой десятокъ живу,» говоритъ другой, «а благодарю Бога, интереснаго ничего не было» . . . Все тонетъ въ этомъ повседневномъ, безразлично-животномъ быту бездуховнаго существа; это — бытъ, въ которомъ нѣтъ ни индивидуализаціи, ни дифференціаціи, а потому нѣтъ ни событій, ни исторіи; такъ, что сынъ не помнитъ лица своихъ умершихъ родителей. [11]) Этотъ внѣ-историческій, или прэ-историческій бытъ — Бунинъ самъ называетъ «страшнымъ» въ его «обыденности»; здѣсь жизнь «проста, обыденна, съ непонятной быстротой размѣнивается на мелочи» . . . [12]) И отъ этой «полуди-

---

[1]) «Сосны». 134—135. Сборникъ «Начальная Любовь».
[2]) «Русакъ». 163—164. Сборникъ «Митина Любовь». Срв. сцену съ ворономъ въ «Жизни Арсеньева».
[3]) Срв. описаніе «Таганка», этого Древняго Человѣка въ сб. «Крикъ».
[4]) «Братья». 60. Сборникъ «Чаша Жизни».
[5]) «Суходолъ». 282—283; срв. зарисовку съ натуры «Журавли». 100. Сб. «Божье Древо».
[6]) «Деревня». 171.
[7]) «Лапти». 144—146. Сборникъ «Митина Любовь».
[8]) «Братья». 90
[9]) «Древній Человѣкъ». 165. Сборникъ «Крикъ».
[10]) «Древній Человѣкъ». 160—169.
[11]) «Оброкъ». 67. Сборникъ «Послѣднее Свиданіе».
[12]) «Деревня». 117. 130.

кой простоты существованія», такъ близко до озлобленной грызни за кусокъ добычи. Вотъ живой символъ этой жизни: «грызня собакъ, пирующихъ за садомъ надъ дохлой коровой». [1])

Острота потребностей и страстей всегда характерна для этихъ людей. Они — н а с л а ж д е н ц ы; и жизненную остроту они цѣнятъ высоко. Ихъ цѣль — въ «долголѣтіи и наслажденіи» . . . [2]) Страстямъ своимъ эти люди отдаются съ первобытной безоглядностью. Вотъ что разсказываетъ самъ о себѣ бывшій помѣщикъ, будущій красный генералъ: «попалъ въ циркъ, увидалъ рыжую наѣздницу, — и замѣтьте, далеко не первой молодости,—и черезъ недѣлю женатъ . . . Глупо до восхищенія, до nec plus ultra!» [3]) Пьянству всяческому они привержены чуть ли не повально. «Изъ за табаку» такой курильщикъ «готовъ пойти на какія угодно униженія». [4]) Когда они «молятся Богу», то на самомъ дѣлѣ они вѣруютъ въ т е м н у ю с и л у и боятся ея. [5]) Духовнаго начала въ нихъ обычно нѣтъ и слѣда. «Добро» и «зло» — это не ихъ языкъ и не ихъ различіе. Стыдливостью они тоже не страдаютъ; и въ этомъ отношеніи наивный дикарь мало чѣмъ отличается отъ взрослой красавицы-гимназистки, у которой первобытное, наивное нецѣломудріе какъ бы въ крови: у нея было, по выраженію автора — «легкое дыханіе» въ любви . . . [6])

Вотъ почему эти люди, не индивидуализированные, какіе то р о д о в ы е с у б ъ е к т ы, оказываются какъ бы гнѣздами и óрганами своихъ страстей; это медіумы своихъ влеченій и чужихъ вліяній. Ихъ страсти занимаютъ не только «глубину» ихъ животной души, но и верхніе слои ихъ сознанія. Жутко смотрѣть имъ въ глаза: «въ черныхъ, блестящихъ глазахъ Любки была какая то преступная ясность, откровенность». [7]) Вотъ передъ нами Акимъ, садовый сидѣлецъ: «похожъ на дурачка, лицо небольшое, незначительное, старинно-русское, суздальской работы, тѣло тощее и какое то деревянное, глаза подъ большими сонными вѣками, ястребиные, съ золотистымъ кружкомъ въ зрачкѣ. Опуститъ вѣки — картавый дурачекъ; подниметъ, даже жутко немного». [8]) Вотъ еще Макарка-странникъ: засаленный подрясникъ, палка съ крестомъ и копьемъ, «волосы длинные, желтые, лицо широкое, цвѣта замазки, — ноздри, какъ два ружейныхъ дула, носъ переломленный въ родѣ сѣдельнаго арчака, а глаза, какъ это часто бываетъ при подобныхъ носахъ, — свѣтлые, остро блестящіе». Безстыжій, смѣтливый, воръ, преступникъ, бабій прорицатель и изнасилователь; говоритъ тономъ, не допускающимъ возраженій. [9]) Вотъ злыдень Ермилъ, — убійца не для грабежа, а со злобы, съ обдуманнымъ намѣреніемъ; а ко-

---

[1]) «Деревня». 173.
[2]) См. «Чаша Жизни». 26.
[3]) «Красный Генералъ». 138. Сб. «Митина Любовь».
[4]) «Деревня». 211.
[5]) «Ермилъ». 88. Сб. «Послѣднее Свиданіе».
[6]) «Легкое Дыханіе». Сб. «Грамматика Любви».
[7]) «Игнатъ». 16. Сб. «Грамматика Любви».
[8]) «Деревня». 161.
[9]) «Деревня». 88–89.

го убить — ему все равно; «нѣтъ, я дюже преступный», говорилъ онъ «съ удовольствіемъ» . . . [1])

Похотливы эти люди свыше всякой мѣры. Юшка, «провиненный монахъ», разсказываетъ о своемъ изгнаніи изъ Лавры «при посредствѣ непристойныхъ жестовъ и тѣлодвиженій» — «яровитъ я — пуще козла лаврскаго» . . . Похотливость ихъ всесторонняя: одинъ — взываетъ всю жизнь «дай мнѣ удовольствія!» [3]) другой ѣстъ безъ конца; третій пьетъ чай безъ краю; четвертый распутничаетъ. Таковъ юродивый странникъ Тимоша Кличинскій съ его вѣчнымъ возгласомъ «бяда»! и съ вѣчно несытою утробою: приходитъ «женоподобно-жирный», жадно начавкивается, изрекаетъ что то непонятно-неподобное, нагоняетъ страхъ и уходитъ неизвѣстно куда. [4]) Таковъ и другой: «Дроня, длинный, рыжій, не въ мѣру оборванный»; просто — пьяница, но играетъ блаженнаго. [5]) А вотъ еще «сельскій писарь», который «жралъ больше свиньи, а кричалъ, что все ему мало и высохъ до неузнаваемости». [6]) И рядомъ съ нимъ, воплощеніемъ жадности, предстаетъ предъ нами самоѣдъ въ зоологическомъ саду, этотъ живой идолъ, весь день дающій публикѣ «представленіе»: «межъ его колѣнъ стояли двѣ деревянныхъ миски, одна съ кусками сырой конины, а другая съ черной кровью — и вотъ, онъ бралъ кусокъ конины своей короткой ручкой, мокалъ ее въ кровь и совалъ въ свой рыбій ротъ, глоталъ и облизывалъ пальцы» . . . « и ничего не выражаютъ его темные, узкіе глазки, его плоскій желтый ликъ» . . . И на это «представленіе» смотритъ и навсегда запоминаетъ его влюбленная пара . . . [7]) Воронежскій «угодникъ» — «Мужикъ-Борода»; такъ самъ себя и называетъ; пьетъ вѣчно и безмѣрно чай, изъ полоскательницы . . . Передъ нимъ «десятка два бабъ»: со слезами умиленія смотрятъ на угодника». «Допьетъ, вытретъ рукавомъ потъ съ лысаго лба, облизнется и опять шепоткомъ приказываетъ — «наливай послаже»! . . . [8])

Въ такихъ бездонно несытыхъ душахъ (каждая по своему!), въ нихъ и изъ нихъ, — какъ бы всю жизнь кричитъ филинъ, вопли котораго Бунинъ описываетъ не разъ: «А какъ совсѣмъ стемнѣетъ и выступятъ надъ боромъ звѣзды, всюду начинаютъ орать хриплыми, блаженно-мучительными голосами филины, и въ голосахъ этихъ есть что то недосозданное, довременное, гдѣ любовный зовъ, жуткое предвкушеніе соитія звучитъ и хохотомъ, и рыданіемъ, ужасомъ какой то бездны, гибели»... [9]) Или иначе: «сначала залаялъ, потомъ сталъ жалобно, моляще, какъ ребенокъ, ныть, плакать, хлопать крыльями и клекотать съ

---

1) «Ермилъ». 97. Сборникъ «Послѣднее Свиданіе».
2) «Суходолъ». 353—354.
3) «Іоаннъ Рыдалецъ». Сборникъ «Послѣднее Свиданіе».
4) «Суходолъ». 350—351.
5) «Суходолъ». 349.
6) «Деревня». 120.
7) «Идолъ». Сборникъ «Роза Іерихона».
8) «Слава». 147—148. Сборникъ «Митина Любовь».
9) «Несрочная Весна». 204. Сб. «Роза Іерихона».

мучительнымъ наслажденіемъ, сталъ взвизгивать, закатываться такимъ ерническимъ смѣхомъ, точно его щекотали и пытали»... [1]) «Говоря вообще», замѣчаетъ у Бунина знаменитый медикъ, профессоръ, распутывая старую любовную исторію со своимъ бывшимъ соперникомъ, нынѣ случайнымъ пароходнымъ спутникомъ, «болѣе сладострастнаго животнаго, чѣмъ человѣкъ, нѣтъ на землѣ, хитрая человѣческая душа изо всего умѣетъ извлекать наслажденіе» . . . [2])

Но примитивъ отличается не только чувственной ненасытностью, а и многими иными качествами животнаго. Онъ хищенъ, жаденъ, лютъ и золъ. [3]) Жаденъ мужикъ: «у него среди зимы снѣга не выпросишь». [4]) «И недаромъ, знать, пословица лежитъ: «Золъ злодѣй, а ты позлѣй злодѣя окажись». [5]) «Нѣтъ, видно, никогда не откажется человѣкъ искалѣчить, пришибить человѣка, если только съ рукъ сойдетъ» . . . [6]) Люди голаго инстинкта живутъ, какъ стервятники. Вотъ онъ: «золъ онъ, должно быть, невѣроятно, голоденъ такъ, какъ можетъ быть только стервятникъ. Вѣчная брань со всѣмъ живущимъ и вѣчное выслѣживаніе жертвъ или падали» . . . [7]) И чѣмъ эти люди лучше яростныхъ «рыбалокъ», расклевывающихъ свою случайную добычу на морской волнѣ? [8])

Такой человѣкъ жестокъ самой первобытной злобной жестокостью, нерѣдко безцѣльной, самодовлѣющей; иногда мстительной, всегда по звѣриному рвущей себѣ и свою, и чужую часть . . . [9]) Онъ подчасъ и самъ знаетъ это о себѣ и даже выговариваетъ . . . Вотъ откуда эта подслушанная Бунинымъ народная пѣсня: «Зародила, сохранила меня мать — непростительнаго» . . . [10]) Изъ этого возникаетъ цѣлая «идеологія» въ устахъ нѣкоего Соколовича, доказывающаго безстыдную и безжалостную жестокость людей во всѣ вѣка, съ тѣмъ, чтобы сейчасъ же взять съ улицы заморенную, жалкую проститутку, задушить ее ночью ради удовольствія и безслѣдно исчезнуть въ петербургской толпѣ . . . [11]) О, эти звѣриныя формы обиженной ревности, иногда зрѣющей черезъ всю жизнь, чтобы разрядиться убійствомъ, [12]) иногда вспыхивающей потокомъ дикой ругани . . . [13])

---

[1]) «Митина Любовь». 33.

[2]) «Въ Ночномъ Морѣ». 178—179. Сборникъ «Роза Іерихона».

[3]) «Деревня». 242. «Хорошая Жизнь» (весь разсказъ), Сб. «Крикъ». «Древній Человѣкъ». 159. «Божье Древо». 117.

[4]) «Деревня». 164.

[5]) «Ермилъ». 89. Сборникъ «Послѣднее Свиданіе».

[6]) Тамъ же. 89.

[7]) «Копье Господне». 166.

[8]) См. стихотвореніе Бунина «Смятенье, крикъ и визгъ рыбалокъ».

[9]) «Деревня». 60. 234. «Послѣдній День». 113. Сб. «Посл. Свид.»; «Сила». 87—90. Сб. «Крикъ»; «Хорошая жизнь». 97. 115; «Ночной Разговоръ»; «Веселый Дворъ» — всѣ три разсказа въ сб. «Крикъ»; «Суходолъ» 311; «Петлистыя Уши». 29—44. Сборникъ «Роза Іерихона»; «Весенній Вечеръ», сб. «Чаша Жизни». «Я все молчу», «Сказка», «Будни», сб. «Посл. Свид.»; «Страшный Разсказъ», сб. «Солнечный Ударъ», и др.

[10]) «Весенній Вечеръ». Сб. «Чаша Жизни».

[11]) «Петлистыя Уши. 29—44, сб. «Роза Іерихона». [12]) «Игнатъ», сборн. «Грамматика Любви». [13]) «Божье Древо». 104; срв. «Въ Ночномъ Морѣ», сб. Роза Іерихона». 179.

О, эти хладнокровные, смакующіе разсказы убійцъ о своихъ мучавшихся жертвахъ, эти драки и взаимныя мучительства... [1]) О, эти хищные люди и ихъ свирѣпыя дѣла! Насмотрѣвшись этихъ образовъ, невольно вздохнешь вмѣстѣ съ Бунинымъ: «пси и человѣци единое въ свирѣпствѣ и умѣ» . . . [2])

Въ разсказѣ «Аглая» поэтъ повѣствуетъ о русскомъ юродѣ «Матвеѣ Прозорливомъ», коему было даровано видѣть въ мірѣ лишь одно темное и низкое, проникать въ сокровеннѣйшія скверны людскихъ сердецъ, «прозрѣвать лики подземныхъ дьяволовъ и слышать нечестивые совѣты ихъ» . . . [3]) И невольно спрашиваетъ себя вдумчивый читатель, ужъ не свой ли даръ прозорливости поэтъ разумѣетъ здѣсь, — даръ, подобный Матвею?

9.

Однако инстинктъ человѣка отнюдь не сводится къ влеченіямъ «непростительной» «свирѣпости». Инстинктъ есть основная двужущая сила человѣчества. Его первобытныя, бездуховныя или до-духовныя формы совсѣмъ не суть ни единственныя, ни главныя. Тысячелѣтіями инстинктъ и духъ человѣка работаютъ надъ взаимнымъ сближеніемъ: духъ проникаетъ въ инстинктъ, облагораживаетъ его и усиливаетъ себя его силою; а инстинктъ, пріобрѣтая свѣтъ и правоту духа, мудрѣетъ и научается служить ему въ радости и успокоеніи.

Эту первобытную мудрость инстинктивной души Бунинъ не могъ не отмѣтить и не оцѣнить. Но, увы, лишь мимоходомъ...

Вотъ садовый сидѣлецъ Яковъ Демидычъ, мудро и радостно постигшій свое естество. «Я живу, какъ Богъ велитъ, я, какъ говорится, Божье древо: куда вѣтеръ, туда и оно» . . . «Скучать не годится. День меркнетъ ночью, человѣкъ печалью. А мнѣ скучать не почемъ, я завсегда довольный». «Что, значитъ, кому назначено, всякому свой жребій, на это обижаться нельзя. Богъ и колосьевъ не сравнялъ». «Скудости» своей онъ не стыдится; и смерти не боится: «Вона, чего ея бояться! Все равно, никто жалѣть не будя. Лѣсъ по дереву не тужитъ!» А что на томъ свѣтѣ ничего не будетъ — это невозможно: «Нѣтъ, это вы глупо говорите. Это выходитъ, что и Бога нѣту? Кабы Его не было, вся бы земля пропала» . . . [4]) Вотъ еще — караульщикъ Мелитонъ: «Грѣхи у всякаго есть. На то и живемъ-съ, чтобы за грѣхи каяться» . . . [5]) Въ страданіяхъ и гоненіяхъ такая душа находитъ спокойствіе и будрость: «У Бога всего мно-

---

[1]) Срв. «Ночной Разговоръ», «Сила», «Веселый Дворъ» въ сб. «Крикъ».
[2]) «Жизнь Арсеньева». 110.
[3]) «Аглая». 60. «Господинъ изъ С. Франциско».
[4]) «Божье Древо». 15. 17. 21.
[5]) «Мелитонъ». 154. Сб. «Начальная Любовь».

го. Хорошо было» . . . [1]) Но всю собранную Бунинымъ первобытную мудрость не пересказать . . . [2])

Вотъ откуда у первобытнаго человѣка эта способность къ беззаботному оптимизму и къ эпическому, спокойно-величавому умиранію въ простотѣ: вѣдь это онъ отбываетъ «оброкъ» Богу. [3]) Это сочетаніе первобытнаго инстинкта съ духомъ даетъ такимъ людямъ еще иныя способности и прежде всего нѣкое инстинктивное вѣдѣніе законовъ и формъ природы. Изъ нихъ выходятъ знахари и колдуны, пребывающіе въ таинственномъ, неуловимомъ для другихъ ритмѣ природы. Вотъ почему они умѣютъ такъ спокойно, но «безпощадно» помогать природѣ, господствовать надъ животными и «пользовать» человѣка — и «отъ души» [4]) и «отъ тѣла». И сами животныя знаютъ ихъ и повинуются имъ; и даже чужія собаки «нигдѣ не брешутъ» на нихъ. [5]) Такой вѣдунъ «чувствуетъ себя носителемъ какой то большой и жуткой силы, съ которой онъ, если бы даже и хотѣлъ того, не могъ разстаться, — невольнымъ воспріемникомъ какихъ то знаній, высокихъ тѣмъ болѣе, что, соприкасаясь съ колдовствомъ, они однако творятъ на землѣ не злое, а доброе» и «властно вторгаются въ самые сокровенные уставы природы» [6])

Но чаще они сами не знаютъ, куда имъ дѣвать, какъ истратить великую, накапливающуюся въ нихъ естественную силу. Такому гиганту «всѣмъ существомъ хочется сдѣлать что-нибудь изъ ряда вонъ выходящее, удивительное»; «в с е р а в н о д о б р о е и л и з л о е, — скорѣе доброе». Онъ «смотритъ на солнце, не мигая, какъ орелъ», а другихъ людей воспринимаетъ, какъ «плотву, мелкій народишко» . . . Можетъ быть это просто «дубъ выросъ дюже великъ» . . . [7])

А когда примитивъ поетъ, то возникаетъ нѣчто «большее», чѣмъ искусство (такъ, по крайней мѣрѣ, кажется Бунину): — «прежде всего своей изумительной естественностью» . . . ; чувствуется: «человѣкъ такъ свѣжъ, крѣпокъ, такъ наивенъ въ невѣдѣніи своихъ силъ и талантовъ и такъ полонъ пѣснью, что ему нужно только легонько вздыхать, чтобы отзывался весь лѣсъ на ту добрую и ласковую, а порой дерзкую и мощную звучность, которой «наполняютъ» его эти вздохи» . . . [8])

И при всемъ томъ — это стихія д р е в н я я, я з ы ч е с к а я. Она д о христіанская; она и въ православіи — неправославная. Эти языческіе примитивы вносятъ и въ православныя представленія свои языческія содержанія, подобно этому сторожу Ефрему, который не умираетъ потому, что его «земля забыла»: «и умеръ бы, можетъ быть, да умереть то — попу три рубля, да то, да се» . . . , «и съ улыбкой, еще болѣе задрожав-

---

[1]) «Суходолъ». 329.

[2]) См. «Божье Древо», «Поруганный Спасъ», «Обуза», «Въ Саду», «Мухи», «Мелитонъ», «Суходолъ», «Оброкъ» и др.

[3]) См. «Оброкъ», сб. «Послѣднее Свиданіе». Срв. «Антон. Яблоки». 12.

[4]) «Суходолъ». Лѣченіе «тети Тони».

[5]) «Деревня». 224. «Хорошихъ Кровей». 139. Сб. «Послѣднее Свиданіе».

[6]) «Хорошихъ Кровей». 136. 138.

[7]) «Захаръ Воробьевъ». 135. 136. 145. 146. Сб. «Крикъ». См. выше о «гориллахъ». Курсивъ мой.

[8]) «Косцы». 116. «Роза Іерихона».

шей: «а тамъ ну ка спросятъ, отчего не пьяный померъ, безъ всякаго удовольствія» . . . ; потому что, «туда являться» надо «обязательно, чтобы немножко замолаживало, повеселѣй, да по-откровеннѣе, въ однихъ порточкахъ!» . . . [1])

Всѣ религіозныя представленія примитива — смутны, грозны, полны языческихъ порослей. Его «угодники» и «юродивые» — всѣ соблазнительны. [2]) Особенно — «юродивые» и нищіе: это все люди голоднаго инстинкта, лѣнтяи, дерзкіе попрошайки, свирѣпые промышлятели . . . Именно въ этой связи осмысливается многое въ изображеніи православія и у самого Бунина. Икона обозначается, какъ «дощечка въ углу». [3]) Илія Пророкъ рисуется, какъ существо совершенно языческое, или ветхо-завѣтно-свирѣпое, напоминающее Ваала . . . [4]) Вотъ «святая» подвижница Аглая произноситъ, умирая, слова языческаго русальскаго заклятія . . . [5]) Вотъ появляется идея похороннаго пляса надъ могилою, и притомъ надъ могилою матери . . . [6]) А вотъ и самъ авторъ, какъ бы подчиняясь этой стихіи (а можетъ быть и поддаваясь вліянію Л. Н. Толстого?) описываетъ православный обрядъ съ какой то злобной ироніей, отъ которой на все падаютъ прямо зловѣщіе отсвѣты . . . [7])

Вообще когда Бунинъ или его герои говорятъ о «богѣ», то не слѣдуетъ разумѣть христіанскаго Бога или хотя бы благого Бога . . . Обычно это «богъ» страшный, темный, загадочный, причастный началу язычески-инстинктивному. Перстъ этого бога — бога чувственной любви — несетъ полюбившему существу рокъ и погибель: «самъ богъ отмѣчаетъ» его «губительнымъ перстомъ своимъ» . . . [8]) Этотъ богъ мыслится, какъ «красота и безпощадность той живой, той страшной силы, что со всѣхъ сторонъ окружаетъ . . . безсильнаго» умирающаго человѣка . . . [9]) Это богъ грозный, богъ смерти, а не безсмертія: «богъ природной жестоковыйности», коего «пути» страстны и «страшны»; [10]) богъ, безблагодатно, но властно «проникающій все сущее», богъ инстинктивнаго натурализма или фантастическаго пантеизма . . . [11])

«Но что есть Богъ? Кто онъ, несмѣтный днями?
Онъ страшенъ мнѣ. Онъ слишкомъ величавъ
И слишкомъ необъятенъ. Онъ — молчанье,
Онъ штиль морей и пыль сожженныхъ травъ,
Онъ черный садъ и блѣдныхъ звѣздъ сіянье.

---

[1]) «Обуза». 101. Сб. «Солнечный Ударъ».
[2]) Срв. «Жертва». «Слава». «Іоаннъ Рыдалецъ». «Аглая». 60—62. «Суходолъ».
[3]) «Я все молчу». 41. «Ермилъ». 88, сб. «Послѣднее Свиданіе».
[4]) «Жертва». Сб. «Послѣднее Свиданіе».
[5]) «Аглая». Сб. «Господинъ изъ С. Франциско».
[6]) «Веселый Дворъ». Сб. «Крикъ».
[7]) Тамъ же.
[8]) Срв. «Суходолъ». 359.
[9]) «Астма». 74. См. т. IV ранняго изданія. Курсивъ мой.
[10]) «Старая Пѣсня». 90. Тамъ же. Курсивъ мой.
[11]) Срв. «Цикады». 122. «О Всебытіи».

Онъ разумъ мой, мнѣ чуждый — оттого,
Что разумъ мой не любитъ ничего.
И это я, столь чувствующій землю
Въ ея осенней, сладкой теплотѣ,
И это я, любовью полный, внемлю,
Его пустой и хладной нѣмотѣ»!...[1])

Да, для той «любви», которою «полонъ» примитивный человѣкъ и для того «нелюбящаго разума» которымъ онъ мыслитъ — Богъ есть «пустая и хладная», а потому и «страшная нѣмота». Онъ страшенъ и теменъ такъ, какъ страшна и темна зовущая насъ изъ мрака во мракъ, тайна животно-человѣческаго инстинкта. Это она пріоткрывается намъ зимней ночью, въ глухомъ лѣсу, въ сверкающихъ волчьихъ глазахъ:

«Это — волчьи глаза или звѣзды въ стволахъ, на краю перелѣска?»...
«Затвердѣли, какъ камень, тропинки, за лѣто набитыя...
Ты одна, ты одна, страшной сказки осенней Коза!
Расцвѣтаютъ, горятъ на желѣзномъ морозѣ несытые
Волчьи, Божьи глаза»...

Бунинъ еще разъ правъ: это, дѣйствительно, послѣднее замѣшательство міра и послѣдній страхъ, когда кому-нибудь несытые волчьи глаза представляются глазами Божьими. Поистинѣ, воспринимать Бога актомъ до-духовнаго инстинкта, значитъ воспринимать не Бога, а темную бездну человѣческой души... Изъ этой бездны можетъ возстать множество видѣній; и въ древности ихъ принимали за боговъ. И тотъ, кого тянетъ въ эту бездну, можетъ и нынѣ сказать вмѣстѣ съ тоскующимъ англичаниномъ, въ которомъ Индія пробудила эти видѣнія: «я не разъ чувствовалъ, что могъ бы поклоняться развѣ только имъ, этимъ страшнымъ богамъ нашей прародины»...[2])

Таковъ религіозный предѣлъ, къ которому ведетъ художественный актъ Бунина.

10.

Мы изучили художественный актъ Бунина, эстетическую матерію его произведеній и содержащіеся въ нихъ эстетическіе образы. Намъ остается указать тотъ художественный предметъ, который скрытъ и явленъ въ его созданіяхъ.

Этотъ предметъ опредѣляется прежде всего и больше всего строеніемъ его акта.

---

[1]) «Роза Іерихона». «Августъ». Стр. 259. Курсивъ мой.
[2]) «Братья». 89—90.

Бунинъ—художникъ подобенъ монолиту—въ актѣ, въ стилѣ, въ образахъ и въ предметѣ. Онъ—художественный однодумъ и единовидецъ: силою своего чувственно-инстинктивнаго акта онъ постигаетъ и раскрываетъ чувственно-инстинктивныя, до-духовныя нѣдра человѣческаго существа. Человѣкъ до духа и внѣ духа —индивидуаленъ только въ біологическомъ смыслѣ; а по существу жизнь его заполняется инстинктивными переживаніями и родовыми содержаніями. Его земной составъ имѣетъ свою земную «кривую»; но духовной судьбы и духовнаго творчества онъ не имѣетъ. Такихъ людей можно наблюдать, на нихъ можно дивиться и ужасаться, — но принять ихъ къ сердцу, художественно полюбить ихъ невозможно. Это — зорко подмѣченные и убѣдительно показанные вихри родового хаоса, отпрыски животнаго въ человѣчествѣ; нерѣдко — безкрылые стервятники; стоны; вой и хохотъ ночного филина, несущіеся изъ человѣка.

Таковъ предметъ Бунина: человѣкъ, какъ орудіе первобытнаго родового инстинкта, — инстинкта размноженія, наслажденія, хищничества. Или, иначе: человѣкомъ владѣетъ темное, родовое начало, жаждущее наслажденія и влекущееся къ родовымъ цѣлямъ; сметающее на своемъ пути многое, все, даже самого носителя инстинкта; но не вѣдающее или почти не вѣдающее ни Бога, ни духа, ни добра. Это темное начало глубже всякой культуры и цивилизаціи; оно вѣчно зіяетъ въ человѣкѣ первобытнымъ гладомъ, требовательною похотью; оно вѣчно готово къ страшнымъ и свирѣпымъ дѣламъ; и даже не дѣламъ, не поступкамъ (ибо въ поступкѣ есть воля, характеръ, духовность), — а къ ожесточеннымъ состояніямъ, сокрушительнымъ взрывамъ, изверженіямъ, паденіямъ . . .

Именно такою развертываетъ Бунинъ передъ читателемъ человѣческую жизнь. Вся она (— и не русская только! . . .) — первобытна, какъ Деревня; вся глухоманна, какъ Суходолъ. Человѣкъ есть дѣтище природы, особь, медіумически или лунатически осуществляющая ея волю: Божье Древо . . . ; древо — бога темнаго и слѣпого, властно-безпощаднаго, страшнаго и неотвратимаго. Какъ нѣкая неумирающая Роза Іерихона, вложенъ въ насъ во̀лчецъ этого природнаго инстинкта, дающій намъ родовую «мудрость», родовую память, родовыя влеченія, всегда для насъ неосмысленныя и потрясающія наше естество до корня. Отъ колыбели своей, отъ своей Первоначальной Любви, и до могилы, до своего Послѣдняго Свиданія, человѣкъ несетъ свою Чашу Жизни, боясь расплескать ее и все-таки всегда расплескивая ее по волѣ этого «темнаго, слѣпого и непонятнаго начала»... [1]) Никто и ничто не оградитъ его отъ настигающаго его Солнечнаго Удара: ему подверженъ и мальчикъ съ его Митиной Любовью, и зрѣлый мужъ въ его Жизни Арсеньева.

---

[1]) «Начальная Любовь». 165.

Это она, эта родовая сила стонетъ въ насъ воплями филина; это она Крикомъ и убійствомъ отвѣчаетъ на противопоставляемыя ей преграды и отказы. Свершившій ее, осуществившій всю Грамматику Любви и не погибшій въ этомъ, отойдетъ изъ жизни, какъ Древній Человѣкъ; а не свершившій — будетъ настигнутъ смертью безсмысленной и внезапной, какъ Господинъ изъ С. Франциско... И тогда онъ покинетъ Темныя Аллеи своей земной жизни, чтобы исчезнуть въ темномъ провалѣ небытія...

Эту силу можно условно назвать «любовью». Но что же это за любовь? И какова ея роковая «грамматика»?...

Вотъ основныя свойства и законы этой «любви».

Она «темна, слѣпа и непонятна». [2]) Она неодолима, свершая свой ходъ наперекоръ всему; и сами «силы небесныя не могутъ остановить ее;» ея приходъ есть «часъ страшный и неотвратимый» [2]) и люди не могутъ или даже «не смѣютъ противиться» ей. [3]) Она ненасытна, подобно той «страшной могилѣ богача и скряги», что «провалилась въ ту же минуту, какъ только засыпали ее»; [4]) — а, можетъ быть, и вообще неутолима. [5]) Иногда она приходитъ всего разъ въ жизни — и тогда она ломаетъ судьбу человѣка. [6]) И не человѣкъ выбираетъ въ любви; онъ самъ дѣлается невольникомъ ея, а иногда и безумцемъ на вѣкъ. [7]) Она приходитъ взрывомъ въ нѣкой таинственной связи съ дуновеніями и зовами природы, съ ея огнями, лучами, грозами и опьяненіями. [8]) Она даетъ человѣку счастье и въ то же время такое несчастье, что онъ чувствуетъ себя сразу постарѣвшимъ на десять лѣтъ. [9]) Такая любовь не можетъ длиться и «избѣгаетъ брака». [10]) А когда она приходитъ къ молодой душѣ впервые, — какъ первая любовь, — то душа человѣка переживаетъ «сама того не вѣдая, жуткій расцвѣтъ, мучительное раскрытіе, первую мессу пола». [11]) — то въ нѣжно-цѣломудренномъ, сомнабулически-дѣвственномъ трепетѣ, [12]) то въ обнаженно-безнравственномъ, играюще-безстыдномъ, беззаботно-легкомъ дыханіи, [13]) то въ болѣзненно-томительномъ, духовно не озаренномъ и безплодномъ надрывѣ... [14]) И, въ довершеніе всего, —

---

[1]) «Осенью». 165. Сб. «Начальная Любовь».

[2]) «Сынъ». 90. 91. Сб. Господинъ изъ С. Франциско».

[3]) «Суходолъ». 358. Срв. «Солнечный Ударъ», «Мордовскій Сарафанъ», «Святые» (въ сб. Чаша Жнзни»).

[4]) «Деревня». 26. Срв. «Деревня». 120; «Идолъ». 71–72. Сб. «Божье Древо» и др.

[5]) «Дѣло Корнета Елагина». 71. сб. «Солнечный Ударъ».

[6]) Грамматика Любви», Дѣло Корнета Елагина», «Митина Любовь», «Ида», «Игнатъ», «Солнечный Ударъ».

[7]) «Грамматика Любви».

[8]) «Солнечный Ударъ», «Метеоръ», «Страшный Разсказъ», «Суходолъ» 356–357.

[9]) «Солнечный Ударъ. 16,

[10]) «Дѣло Корнета Елагина». 46. Сб. «Солнечный Ударъ».

[11]) «Дѣло Корнета Елагина». 48.

[12]) «Клаша». Сб. «Господинъ изъ С. Франциско».

[13]) «Легк. Дыханіе». Сб. «Грамматика Любви».

[14]) «Митина Любовь».

она таинственно связана со смертью, ведя человѣка то къ убійству своей возлюбленной, [1]) то къ самоубійству . . . [2])

Таковы законы этой первобытной «грамматики любви», или, вѣрнѣе, — грамматики бездуховнаго и додуховнаго чувственнаго инстинкта. Первобытная душа томится жаждой наслажденія, («желаніемъ сладкаго обмана жизни») [3]) и страхомъ смерти, которой всѣ обречены и которая возвращаетъ насъ въ лоно Всеединаго. [4]) Она содрогается, предчувствуя это поглощеніе и раствореніе, на подобіе того, какъ въ Индіи, «въ черныя, знойныя ночи, въ горячечномъ囗 мракѣ, чувствуешь, какъ таетъ, растворяется человѣкъ въ этой чернотѣ, въ звукахъ, запахахъ, въ этомъ страшномъ Все-Единомъ, — только тамъ понимаемъ (мы) въ слабой мѣрѣ, что значитъ эта наша жалкая личность». [5])

Вотъ эстетическій предметъ, которому посвящено творчество Бунина; вотъ, какое обстояніе развертываетъ онъ въ своихъ образахъ и въ своей словесности. Есть, повидимому, двѣ равно-сильныя и равно-вѣрныя правды: одна — «жизнь несказанно прекрасна»; [6]) и другая — «жизнь мыслима лишь для сумасшедшаго». [7]) И эти двѣ правды, — упоеніе несказанной прекрасностью чувственнаго міра и дарами чувственнаго инстинкта, и содроганіе отъ безконечной отвратительности человѣка и животнаго, — Бунинъ даритъ своимъ читателямъ щедрою, безжалостною рукою, въ видѣніяхъ яркихъ, слишкомъ яркихъ и острыхъ, не у-мѣренныхъ властью духа и духовнаго созерцанія и не со-размѣренныхъ ни съ благостью Господа, ни съ силами одинокаго и безпомощнаго читателя, можетъ быть совсѣмъ неспособнаго — выносить эти видѣнія звѣринаго зрака и не впадать при этомъ въ соблазнъ . . .

Бунинъ разверзаетъ передъ нами міровой мракъ, черное, провальное естество человѣческой души, не вѣдающее добра и зла, и творящее зло въ мѣру своей похоти. Онъ разверзаетъ его съ великою силою, художественной наглядностью и холодной точностью. Именно такъ онъ видитъ міръ; и, честный въ своемъ видѣніи, онъ показываетъ его именно такимъ. Онъ видитъ эту «половину» міра — лютую и бездуховную;

---

[1]) Легкое Дыханіе», «Дѣло Корнета Елагина», «Игнатъ», «Сынъ», «Петлистыя Уши».

[2]) «Солнечный Ударъ». 15. «Митина Любовь». 20. 21. 92. «Сынъ». 93. «Святые». 150.

[3]) «Братья». 66. Сборникъ «Чаша Жизни».

[4]) «Братья». 88. «Господинъ изъ С. Франциско». 32. «Жизнь Арсеньева» 37. 148. «Воды Многія». 144. 150. «Божье Древо». 48. 59. «Роза Іерихона». 148—150. 160. 196—197.

[5]) «Братья». 91—92. Сборникъ «Чаша жизни».

[6]) Срв. «сладка жизнь». «Оброкъ». 60, сборникъ «Послѣднее Свиданіе»; «какъ хорошо жить на свѣтѣ». «Антоновскія Яблоки». 11. Сб. «Начальная Любовь»; «ахъ, хороша любовь на свѣтѣ живетъ». «Оброкъ». 63; «истинно тонулъ въ радости существованія». «Роза Іерихона». 161; «какъ все таки прекрасна жизнь». «Роза Іерихона». 163.

[7]) Срв. разсказъ о безумномъ художникѣ, который хотѣлъ написать «Рождество» и «на землѣ миръ», а написалъ «Распятіе», міръ въ пожарѣ и бойнѣ.

и живописуетъ эту темную силу. «Сколько ея не только вообще въ мірѣ, но и въ человѣкѣ! [1]) восклицаетъ онъ самъ. Она слагаетъ цѣлую стихію, тотъ «древній міръ, гдѣ отъ вѣка побѣдитель крѣпкой пятой стоитъ на горлѣ побѣжденнаго»: [2]) гдѣ зрячій способенъ отъ жадности повалить слѣпого и «камнемъ перебить ему горло»; . . . [3]) гдѣ самъ поэтъ, насмотрѣвшись этихъ видѣній, начинаетъ вздыхать и стонать: «все-таки самое страшное на землѣ — человѣкъ, его душа»; . . . [4]) и еще: «страшны пути твои, Господи!» . . . [5]) И непонятнымъ остается, какъ можно повѣрить послѣ всего этого въ «божественную прелесть человѣческой души», въ которую вдругъ увѣровала за чтеніемъ произведеній Бунина его незнакомая корреспондентка, его «неизвѣстный другъ», заочно и безотвѣтно ищущая знакомства съ нимъ . . . [6])

Бунинъ видитъ въ человѣкѣ мракъ и хаосъ. Онъ правъ: человѣкъ содержитъ и то, и другое; и самъ трепещетъ, когда э т о развязывается и начинаетъ кощунственно пировать въ немъ. И трепещетъ потому, что въ н е м ъ с а м о м ъ е с т ь и и н о е, — с в я т ѣ й ш е е и в л а с т н о е, д у х о в н о е и б о ж е с т в е н н о е. Это иное, — мы знаемъ это, — есть въ душѣ самого Бунина; и его душа въ ужасѣ осязаетъ невыносимость т а к о г о міра. Но чтобы явить этотъ иной міръ, н у ж е н ъ д р у г о й х у д о ж е с т в е н н ы й а к т ъ: нуженъ ангельскій зракъ, нужна духовная очевидность. Лишь краемъ своего зрѣнія касается Бунинъ этихъ сферъ и не пріемлетъ ихъ цѣликомъ — ни любовью, ни вѣрою, ни художественнымъ видѣніемъ.

А между тѣмъ этотъ иной міръ живетъ в ъ т о й ж е с а м о й ч е л о в ѣ ч е с к о й д у ш ѣ, которая носитъ въ себѣ начало мрака. Духъ обитаетъ въ дѣйствительности — не въ и н ы х ъ людяхъ, а въ тѣхъ же людяхъ, въ которыхъ живетъ инстинктъ. Люди законченной бездуховности — стоятъ не въ центрѣ мірозданія, а на краю. И созерцаніе ихъ обнаженнаго естества — мучительно до невыносимости. Кто насмотрится этихъ видѣній вослѣдъ за Бунинымъ, тотъ вострепещетъ и умолкнетъ, какъ бы при видѣ Медузы-Горгоны, не будучи въ силахъ ни принять т а к о е, ни отвести глаза, ни забыть эти «темныя аллеи» грѣха . . .

---

[1]) «Ермилъ». 88. Сборникъ «Послѣднее Свиданіе».
[2]) «Братья». 76.
[3]) «Весенній Вечеръ.
[4]) «Страшный Разсказъ». 84. Сб. «Солнечный Ударъ».
[5]) «Старая Пѣсня». Раннее изданіе т. IV, стр. 90.
[6]) «Неизвѣстный Другъ». 163. Сборникъ «Роза Іерихона».

ТВОРЧЕСТВО А. М. РЕМИЗОВА.

«Если бы даны были всѣмъ глаза, то лишь одно желѣзное сердце вынесло бы весь ужасъ и загадочность жизни» . . .

Ремизовъ.

ТВОРЧЕСТВО А. М. РЕМИЗОВА.

I.

Вотъ мастеръ слова и живописецъ образовъ, художественный и духовный обликъ котораго настолько своеобразенъ и необычаенъ, что литературный критикъ, желающій постигнуть и описать его творчество, оказывается передъ очень тонкой и сложной задачей. Ремизовъ, какъ писатель, не укладывается ни въ какія традиціонно-литературныя формы, не поддается никакимъ обычнымъ «категоріямъ»; и притомъ потому, что онъ создаетъ всегда и во всемъ н о в ы я, с в о и формы, а эти новыя литературныя формы требуютъ новыхъ «категорій» и, что еще гораздо важнѣе, — требуютъ отъ читателя и отъ критика какъ бы новыхъ душевныхъ «ỏргановъ» созерцанія и постиженія.

Своеобразны всѣ люди. Всѣ мы единственны въ своемъ родѣ, неповторимы и, взятые въ цѣломъ, ни на кого не похожи. Каждый рождающійся человѣкъ приноситъ съ собою цѣлый новый міръ и каждый умирающій уноситъ съ собою единственный въ своемъ родѣ зарядъ энергіи и неповторяющееся сочетаніе жизненныхъ задачъ. Но всѣ эти своеобразные личные міры одарены не слишкомъ непохожими другъ на друга ỏрганами тѣлеснаго и душевнаго воспріятія, созерцанія и выраженія, и потому они способны общаться и до извѣстной степени понимать другъ друга. Мало того, многіе люди имѣютъ даръ улавливать чужое своеобразіе и приспособляться къ нему, — какъ бы видоизмѣняя «на ходу» свои воспріятія, созерцанія и выраженія. И вотъ, творчество Ремизова требуетъ именно такого видоизмѣненія и приспособленія.

Т в о р я щ і й человѣкъ всегда отличается особымъ своеобразіемъ по сравненію съ нетворящимъ: ибо творчество есть всегда созданіе «новаго», небывалаго. И дѣйствительно каждый художникъ по свỏему видитъ и не видитъ, по своему воспринимаетъ и изображаетъ, и потому требуетъ отъ своего читателя и критика, чтобы они вѣрно уловили актъ этого художественнаго своеобразія, точно увидѣли показываемый образъ и скрытый за нимъ художественный предметъ, и вѣрно осознали мѣру и силу осуществленной художественности.

И тѣмъ не менѣе во всемъ этомъ своеобразіи и во всѣхъ уклоненіяхъ отъ обычнаго есть нѣкоторая устойчивая и привычная средина, какъ бы нѣкое тяготѣніе къ к л а с с и ч е с к о-

му, т. е. мѣрно-вѣрно-образцовому способу художественно видѣть и изображать. Есть какъ будто бы нѣкій «центръ», къ которому всѣ художественные повѣствователи прямо тяготѣютъ или съ которымъ они по крайней мѣрѣ считаются, памятуя о немъ или не отвергая его. Этотъ «центръ» опредѣляется повидимому «среднимъ укладомъ читательской души» и желаніемъ, чтобы читатель «меня» «понялъ». Ибо въ конечномъ счетѣ искусство создается «для другихъ», «для людей», не только «для самого себя». Художникъ всегда остается какъ бы «ораторомъ», «педагогомъ», «пророкомъ», или «дающимъ»; и потому онъ долженъ и вынужденъ помнить о «силахъ», «средствахъ» или «органахъ» берущаго. Нелѣпо показывать слѣпымъ картины; безнадежно играть на рояли для глухого; никто изъ насъ не восприметъ заумные óбразы, созданные въ четвертомъ измѣреніи. И потому окрыленному фантасту нельзя забывать о трезвой, прозаической безкрылости средняго (а можетъ быть и не только средняго) читателя.

Идя по новымъ путямъ, художникъ долженъ вести съ собою и уводить; иначе онъ уподобится проповѣднику въ пустынѣ. Созерцая по своéму, необычайно, утонченно или капризно, онъ не долженъ оставлять своего читателя въ безпомощномъ состояніи «непоспѣвающаго». Онъ имѣетъ безспорное право требовать отъ читателя довѣрія, усилій и даже напряженій, какъ бы говоря ему: «художественный предметъ потребовалъ отъ меня, художника, особаго, новаго акта; имъ я созерцаю, изъ него пишу; онъ, можетъ быть, необычаенъ, своеобразенъ, труденъ, — но въ этомъ нѣтъ моей вины; попытайся же читатель, усвоить этотъ актъ и постигнуть написанное: художественный предметъ вознаградитъ тебя за твои усилія» . . . И тогда у читателя должно быть увѣренное чувство, что «это необходимо и обосновано», что этихъ усилій дѣйствительно потребовалъ «самъ предметъ» и что эти усилія художественно оправдываются и вознаграждаются. Художественный предметъ властно потребовалъ спецификаціи акта, стиля и образа; надо ему повиноваться: иначе нельзя было; можно было только такъ; приспособляйся же, воспринимай и обогащайся. Таковъ, напримѣръ, стиль Достоевскаго — хаотическій, часто нагроможденный, неуклюжій, какъ бы изнемогающій отъ своего собственнаго бремени, а иногда (при описаніи подпольныхъ натуръ и переживаній) впадающій просто въ дурной тонъ, да еще и съ вызовомъ: этого потребовалъ отъ него его художественный предметъ. Совсѣмъ иначе воспринимается стиль и актъ Андрея Бѣлаго: писатель какъ будто долго выворачивался и выламывался наединѣ съ самимъ собой, внѣ всякаго отношенія къ художественному предмету, изобрѣтая такія слова, словопослѣдованія, акценты и ритмы, которыхъ нигдѣ и никогда не бывало, которымъ совсѣмъ и не слѣдовало бы быть, — мучительно слагая вымученную, извращенную ткань словъ и образовъ, кокетничая съ читателемъ своими изобрѣтеніями, вызывающе подмигивая ему и дразня его; и за всѣмъ этимъ обычно не укрывается ничего пред-

метнаго; читатель нисколько не вознаграждается въ художественномъ отношенiи за свои усилiя и скоро отвертывается съ негодованiемъ отъ всей этой безвкусной игры въ «сумасшедчинку», явно принимаемой самимъ авторомъ за «генiальность»...

Чтобы читать и постигать Ремизова надо «сойти съ ума». Не помѣшаться, не заболѣть душевно, а отказаться отъ своего привычнаго уклада и способа воспринимать вещи. Надо привести свою душу въ состоянiе нѣкоторой гибкости, лѣпкости, подвижности; и, повинуясь его зову, перестраивать ладъ и строй своей души почти при каждомъ новомъ произведенiи Ремизова. Своеобразiе его акта и стиля очень велико, очень неустойчиво и по отношенiю къ читателю требовательно до неумолимости: «не поспѣваешь, не умѣешь — твое дѣло, — я иду дальше». Нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что многiе читатели изнемогаютъ, не умѣютъ такъ перестраиваться, не справляются съ этой задачей и откровенно говорятъ, что они «Ремизова не понимаютъ».

Правда у Ремизова есть произведенiя болѣе обычныя, позволяющiя читателю спокойно странствовать по полямъ своего воображенiя въ обычной и привычной читательской установкѣ; [1]) но и въ нихъ внимательный и чуткiй умъ найдетъ слѣды, а иногда и цѣлыя гнѣзда другого Ремизова, требующаго «схожденiя съ ума»; а этотъ «другой» Ремизовъ, создавшiй едва ли не половину всѣхъ его творенiй, никогда не исчезаетъ совсѣмъ.

Слѣдовало бы прямо поставить вопросъ, имѣется ли въ исторiи мiровой литературы писатель съ такимъ своеобразнымъ актомъ, вѝдѣнiемъ и стилемъ. И если бы пришлось отвѣчать на этотъ вопросъ, то надо было бы обратиться къ капризнѣйшимъ фантастамъ и курiознѣйшимъ романтикамъ всѣхъ временъ и народовъ, къ такимъ, которые имѣли смѣлость снять со своей фантазiи рѣшительно всякiе запреты, грани и удержи. Пришлось бы упомянуть прежде всего о мiровой сказкѣ: о «Тысяча-и-одной-ночи», повѣствованiя которой оказались бы слишкомъ истовыми и эпически-правдоподобными по сравненiю съ Ремизовымъ; и о Метаморфозахъ Овидiя, поэмы котораго оказались бы полными богословскаго замысла и художественно законченными сравнительно съ иными фантастическими «кувырколлегiями» [2]) нашего мастера. Подобно этому и русская сказка, въ томъ классическомъ видѣ, какъ мы находимъ ее въ собранiи Афанасьева, слишкомъ трезва, слишкомъ обременена образной фабулой, слишкомъ стройна въ своемъ развитiи, отъ завязки до развязки, для того, чтобы къ ней можно было возвести «миѳъ», творимый Ремизовымъ. Русская сказка, да и вообще настоящая народная сказка всегда хочетъ выразить что то своими образами; она имѣетъ нѣкiй эпически-предметный зарядъ; она никогда не порываетъ окончательно съ нѣкоторымъ правдоподобiемъ. Тогда какъ у Ремизова можно най-

---

[1]) Напр. Прудъ, Пятая Язва, Крестовыя Сестры, Безпрiютная, Оля.
[2]) Терминъ Лѣскова.

ти такіе прихотливые вихри полусобытій, такія оборванныя гирлянды невообразимостей, такое нагроможденіе неправдоподобія, что читателю остается только диву даваться. И тѣмъ не менѣе его фантастика близка русской народной сказкѣ, именно тѣмъ образнымъ узламъ, тѣмъ сгусткамъ химерическаго вѝдѣнія, въ которыхъ миѳъ приближается къ галлюцинаціи, а галлюцинація навязывается читателю разъ на всю жизнь. Вотъ два примѣра, оба изъ миѳа о бабѣ ягѣ.

Русская сказка сказываетъ: «Вдругъ закрутилося-замутилося, въ глаза зелень выступила; становится земля пупомъ, изъ подъ земли камень выходитъ, изъ подъ камня баба-яга, костяная нога, спина [1]) жиленая, на желѣзной ступѣ ѣдетъ, желѣзнымъ толкачемъ погоняетъ, пестомъ упираетъ, помеломъ слѣдъ заметаетъ, сзади собачка побрехиваетъ» . . . [2])

Или еще: въ избушкѣ на курьихъ ножкахъ — «лежитъ — въ одномъ углу ноги, въ другомъ голова, губы на притолокѣ, носъ въ потолокъ уткнулся» . . . «откроетъ заслонку, достанетъ жареную Алёнку — и на столъ: ѣла-ѣла, пила-пила, и выйдетъ на дворъ, и станетъ валяться по травѣ: — покатаюся, поваляюся, алёнкина мясца наѣвшись» . . . [3])

Въ міровой литературѣ надо обратиться къ самымъ необычайнымъ фантастическимъ играмъ и стилистическимъ дерзаніямъ Пушкина (Бѣсы, Гусаръ), Гоголя (Вечера на Хуторѣ, Вій), Э. Т. А. Гофмана, Тика, Жана Поля Рихтера, Эдгарда По, Анатоля Франса, Гюстава Флобера, или къ Карлейлю въ его столь же знаменитомъ, сколь неудобно-постигаемомъ «Sartor resartus» (Воскресшій Портной); или наконецъ — ко второй части Фауста Гёте,— чтобы дать приблизительное представленіе о томъ, къ чему надо быть готовымъ у Ремизова. Но всѣ эти указанія отнюдь не слѣдуетъ понимать въ томъ смыслѣ, что Ремизовъ заимствовалъ у кого-нибудь изъ поименованныхъ вихре-видцевъ или подражалъ имъ; нѣтъ, Ремизовъ совсѣмъ самобытенъ, совсѣмъ самостоятеленъ и творчески-оригиналенъ во всемъ, — и въ своихъ художественныхъ достиженіяхъ, и въ томъ, что́ врядъ ли удовлетворитъ читателя и критика.

2.

Можетъ быть вѣрнѣе и лучше всего подходить къ фантастикѣ Ремизова не отъ другихъ авторовъ, а отъ долитературныхъ богатствъ докультурнаго человѣка, отъ того «матеріала» образовъ, которымъ полна испуганная и колдующая душа первобытнаго существа, склоннаго олицетворять все и не знающаго потомъ, какъ заклясть жуткое

---

[1]) Въ подлинникѣ другое слово.
[2]) Сказки Афанасьева. II. 94 — 95.
[3]) Сказки Афанасьева. I. 166. III. 79.

дѣтище своего собственнаго олицетворенія. Сказки, миѳы, легенды; апокрифы христіанскіе и особенно византійскіе; смутные, недорожденные образы, скрытые въ «цвѣтущихъ садахъ народнаго словотворчества» (фольклоръ!); чуть видная нежить примѣтъ, обычаевъ, обрядовъ, бытовыхъ преданій, шутокъ, поговорокъ, пословицъ, повѣрій, суевѣрій, вѣдовства и колдованія; — словомъ все то, что живетъ въ подпольѣ всенароднаго сознанія въ неоформленномъ видѣ, и то грезится въ сумеркахъ, то снится по ночамъ, то зрится въ страшныхъ мóрокахъ, то тревожитъ душу поэта, — вотъ скопище и обиталище ремизовскихъ видѣній и повѣствованій. И чѣмъ чуднѣе обитатели этого жилища, тѣмъ они ему милѣе. И то, что ему мило, — цвѣтетъ у него во всей неуемно - бродящей, играющей, поющей и творящей силѣ русскаго литературно-грамотнаго, а подчасъ и долитературно безграмотнаго языка.

Ремизовъ не только напитанъ, но и пропитанъ всѣмъ этимъ. Этимъ бродящимъ и вѣчно неперебродившимъ виномъ — онъ упился до пьяна. Онъ «піанъ» ирраціональной стихіей русскаго миѳа, русскаго воображенія, русско-сказóчнаго небывалаго быта и русскаго языка. И, какъ полагается русскому человѣку, переступившему грань трезвости, Ремизовъ сверхъ всего еще и и г р а е т ъ (слегка!) этимъ «піанствомъ». У читателя иногда даже возникаетъ ощущеніе, что авторъ пишетъ не изъ самозабвеннаго упоенія, не изъ наивной вѣры въ реальность своей грёзы, — а какъ будто въ шутку, или въ шалость; что онъ самъ не принимаетъ въ серьезъ своихъ образовъ, литературно подмигивая читателю, не то рисуясь передъ нимъ и не скрывая, что рисуется, не то дразня его «ненавѣрностью» своего разсказа, не то дурача совмѣстно съ читателемъ — кого то третьяго; кого? И тогда начинаетъ казаться, что Ремизовъ слишкомъ сознателенъ и уменъ для самозабвеннаго миѳосозерцанія, что онъ самъ является «маловѣромъ» собственной фантазіи, что онъ все это «не вправду, а нарочно» . . .

Но этотъ художественно опасный и вредный моментъ проходитъ и мы снова въ подлинномъ мірѣ таинственнаго. Этотъ міръ, въ которомъ онъ пребываетъ, — міръ немыслимый, неопредѣлимый, нерѣдко даже неуловимый и неописуемый. Слѣдить за нимъ бываетъ часто нелегко, но всегда интересно, подчасъ увлекательно, иногда потрясающе, умудряюще и въ этомъ умудреніи — усладительно. Серьезно и «честно» отдаваясь этому міру, Ремизовъ является во всей своей творческой силѣ и славѣ: тутъ онъ — е д и н с т в е н н ы й въ своемъ р о д ѣ. Онъ окруженъ цѣлыми стаями фантастическихъ сущностей, всегда волшебныхъ, полусуществъ-полувещей, не то «духовъ», не то «гномовъ», не то з а с т ы в ш и х ъ существъ, не то о ж и в ш и х ъ вещей, не то игрушекъ, не то чертей; можетъ быть это — призраки, а можетъ быть и подлинныя метафизическія естества; они бываютъ то благія, то злыя, и очень часто — каверзныя и жуткія. Появляются ниоткуда, гдѣ другой человѣкъ ничего не найдетъ и не увидитъ; утверждаются и пребываютъ; таинственно молчатъ, чѣмъ то чреватыя; выкидываютъ какую-

нибудь штуку; и исчезаютъ неизвѣстно куда, иногда оказавши жизненную помощь и вызвавъ душевное умиленіе, иногда напугавъ и навредивъ ... Иногда это такія «существецà», что даже не знаешь, представляешь ты ихъ себѣ, хоть какъ-нибудь, или нѣтъ ... Что такое «коловертышъ»? Понятно, что онъ все время «вертится» гдѣ то «около»; но какой онъ? А вотъ какой: «трусикъ не трусикъ, кургузый и пестрый, съ обвислымъ, пустымъ вялымъ зобомъ» — «въ родѣ собачьяго сына», и проситъ: «съѣшьте меня, ради Бога, мнѣ скучно!» [1]) А не сродни ли онъ Соллогубовской «недотыкомкѣ»? [2]) Какъ представить себѣ «Вѣдогонь» или «Ауку»? А «чучелу-чумичелу»? А можетъ быть лучше совсѣмъ не представлять себѣ «Прибируку» или «двѣнадцатиглазаго Ховалду», — чтобы не вышло ужъ очень отвратительно, до невыносимости? ... Ибо когда самъ авторъ пытается иллюстрировать эту «нéзримь», то обычно ея зримыя формы не привлекаютъ, а отталкиваютъ.

Вотъ отрывокъ изъ такой невообразимой гирлянды, несущейся на «вертимый пиръ». За вѣдьмами («Роганой», «Летавицей», «Лобастой» и «Кощой»...) — несется «Нежитъ» — колыбаются сивыя космы».

« — Нежитъ безъ души, безъ обличья.
— То медвѣдемъ переступитъ, то утишится тише тихой скотины.
— То перекинется въ кустъ, то огнемъ прожигаетъ.
— То какъ старикъ сухоногій, то разудалымъ мальцомъ.
— И опять, какъ доска — безъ души, безъ обличья.
«А за Нежитомъ нежить и нечисть —
изъ трущобъ, пропастей и разсѣлинъ —
рѣчные, луговые, озерные,
домовые и домихи,
дупляные, моховые, полевые,
обломъ, костоломъ, кожедеръ,
тяжкунъ, глатунъ, хитникъ,
лядащикъ, голохвостъ,
ярунъ, шпыня, куреха,
шандырь - шептунъ и шептуха» ...

«Видимъ» ли мы что-нибудь изъ этого? Можетъ быть здѣсь достаточно прислушиваться къ вихрящимся въ сердцѣ страхамъ или къ легкому холодку, струящемуся отъ затылка по спинѣ? Во всякомъ случаѣ за читателемъ остается право, — если воображеніе его изнемогаетъ, не представлять себѣ рѣшительно ничего; или же итти отъ брошеннаго слова-названія, чтобы хоть какъ-нибудь «поспѣть» за этой колдовской кухней. Какъ бы дразня первобытные ро-

---

[1]) Посолонь. 200 — 201.

[2]) Срв. Ѳ. К. Соллогуба - Тетерникова. «Мелкій Бѣсъ» и нѣкоторыя стихотворенія,

[3]) Русалія. 32 — 33.

довые страхи или зазывая въ вѣчно крутящійся вихрь фантазіи, такое слово несетъ намъ что то зыбкое, вертячее, скользящее, то сгущающееся, то исчезающее; видится-невидится какой то маленькій чудоморъ, уродышъ, озябышъ, таинственный вѣдунокъ, себѣ на умѣ, съ затѣями; а за нимъ — другое имя — совсѣмъ иной гаденышъ — гладенышъ; третье имя — топорщится лохматый, шершавый недотепа, опять совсѣмъ иной, хотя и родственный тѣмъ, ублюдочекъ . . . ; и всѣ вмѣстѣ они составляютъ неизобразимый хороводъ симпатичныхъ полу-отвратниковъ; онъ вихрится и кружится, творя свое назначеніе и судьбу человѣка, около котораго они всѣ — «коловертыши» . . .

— Вотъ единственная въ своемъ родѣ атмосфера, въ которой живетъ, видитъ и творитъ А. М. Ремизовъ, о которой и изъ которой онъ повѣствуетъ, и которая почти никогда не исчезаетъ въ его произведеніяхъ; а читатель, читая, безпомощно карабкается по чуднымъ именамъ этихъ таинственныхъ чудомориковъ, чтобы хоть черезъ имя добраться до какого-нибудь обличія этихъ небывалыхъ реальностей. И авторъ, гдѣ возможно, помогаетъ читателю: Коловертышъ — онъ «кургузый», смахиваетъ на «войлокъ», «заячьимъ ухомъ залежанный»; а Болибошка — онъ «весь измодѣлый, востренькій носикъ, рукастый»; а у Чучелы-чумичелы — «мышиная головка» [1]).

Что всего замѣчательнѣй во всей этой фантастической картинѣ, это то, что художественный міръ Ремизова почти неотдѣлимъ отъ него самого, отъ его личности, отъ его жизни и быта. Онъ самъ это знаетъ и не отдѣляетъ себя отъ своихъ созданій. Онъ всѣмъ своимъ существомъ обрѣтается не внѣ своихъ литературныхъ произведеній и описанныхъ въ нихъ образовъ. Не только въ томъ смыслѣ, что онъ самъ въ нихъ говоритъ, вздыхаетъ, плачетъ и посмѣивается; но и въ томъ смыслѣ, что его «герои» нерѣдко окружаютъ его въ жизни: это не выдумки, не литературно-книжные фантомы, но реальныя вещи, пребывающія въ его обстановкѣ. Онъ въ самомъ дѣлѣ окруженъ ими, — конечно не всѣми и не всегда; но онъ живетъ съ ними и въ нихъ. Это его жизненная свита, составъ которой мѣняется и обновляется. Поэтому многія произведенія его какъ бы автобіографичны . . . Вродѣ дневниковъ, — посвященныхъ единой семьѣ, въ коей онъ есть глава: главный волхвъ, главный истолкователь— и, можетъ быть, главная жертва. Гдѣ бы онъ ни жилъ, куда бы судьба его ни забросила, — въ Петербургъ, въ Берлинъ, или въ Парижъ, къ океану или въ чешскій католическій монастырь, — эта свита быстро отыскиваетъ его или возникаетъ вокругъ него, входитъ въ его жизнь и вовлекаетъ его въ свою собственную.

Иногда эти коловертыши оказываются простыми, живыми людьми: въ такомъ положеніи оказываются его знакомые или гости, всѣмъ извѣстные писатели, партійные политики, ученые, которые входятъ въ его воспріятія и грезы, въ его воспоминанія и сны, и описываются именно какъ проносящіяся видѣнія,

---

[1]) Русалія. 26 — 31.

часто не имѣющія ничего общаго съ живымъ имярекомъ, который въ дѣйствительной жизни является носителемъ совсѣмъ иныхъ свойствъ; [1]) но иногда духовная сущность этихъ лицъ улавливается Ремизовымъ съ мѣткостью и нещадностью настоящаго прозорливца . . . [2])

Все это осложняется и затрудняется обыкновеніемъ Ремизова записывать свои личныя сновидѣнія, — яркія, фантастическія, иногда глубокомысленныя, но иногда совершенно нелѣпыя, и вплетать ихъ въ повѣствованіе. Сновидѣнія эти невыдуманныя; онъ ихъ въ самомъ дѣлѣ видитъ. И смѣшиваетъ такимъ образомъ, — дневную явь, ночные сны и фантастическія видѣнія. И, читая эту прихотливую ткань, не всегда можно рѣшить, что непрогляднѣе — сонъ или дневная дѣйствительность; что болѣе страшно и зловѣще — дѣйствительность или сонный образъ; и что фантастичнѣе, — греза, трезвое событіе или нагроможденія и провалы сонной души . . .

3.

Художественный критикъ имѣетъ свою, строго опредѣленную задачу, которой онъ долженъ былъ вѣренъ: [3]) онъ изслѣдуетъ произведенія искусства и осуществившій ихъ творческій актъ, а не жизнь и не личность самого художника; критикъ — не историкъ и не біографъ, онъ судитъ о созданіяхъ искусства, а не о создавшемъ ихъ человѣкѣ.

Но творчество А. М. Ремизова является прямымъ исключеніемъ. Онъ самъ не только не устраняетъ свою личность изъ своихъ созданій, какъ этого требуетъ зрѣлое и законченное художество, но сознательно вплетаетъ себя въ нихъ. Прометей самъ участвуетъ въ хороводѣ своихъ чадъ. Герои Ремизова нерѣдко оказываются живыми участниками его личной жизни, а авторъ выступаетъ самъ среди своихъ образовъ. [4]) Этимъ онъ даетъ нѣкоторыя права своему критику и даже заставляетъ его обратиться къ живому первоисточнику изслѣдуемыхъ произведеній. Этотъ первоисточникъ есть лучшее и необходимое пояс-

---

[1]) См. напр. Ахру. Повѣсть Петербургская о «философѣ» Ященко; или еще — Андрей Бѣлый — какъ «ангелъ небесный, слетѣвшій въ нашъ ровъ львиный». Ахру. 41; про него же: «очарованъ. Безгрѣшный и чистый — бѣлый». Кукха. 34; о Горькомъ: «какой умный и сердечный человѣкъ!» Кукха. 36.

[2]) Напр. о евразійцѣ Сувчинскомъ у Ремизова опубликовано такое сонное видѣніе: « . . . пришелъ въ театръ, въ оперу и вижу, сидитъ въ первомъ ряду П. П. Сувчинскій, грибы чиститъ, поганки. Я съ нимъ поздоровался и сѣлъ рядомъ. «Самъ собиралъ, — сказалъ Сувчинскій, — по новому способу, въ закрытомъ помѣщеніи». Взвихренная Русь. 131 — 132. Или: онъ видитъ во снѣ Авксентьева, министра внутреннихъ дѣлъ при временномъ правительствѣ,— «Я подошелъ къ Авксентьеву да пальцемъ его въ животъ,—а изъ него пакля». Взвихренная Русь. 234. Керенскій обѣщаетъ подарить ему «дудочку-кукушку». Тамъ же 162.

[3]) См. Введеніе.

[4]) Срв. напр. „Взвихренную Русь“, „По Карнизамъ“, „Ахру“, „Кукха“.

неніе для многаго въ его творчествѣ. Чтобы увидѣть Ремизова-художника, существенно вступить съ нимъ въ личное общеніе, что мы и попытаемся сдѣлать, соблюдая всяческую мѣру, почтительность и любовность.

Алексѣй Михайловичъ Ремизовъ родился въ Москвѣ въ 1877 году, въ московскомъ Замоскварѣчьи, откуда и Шмелевъ родомъ, бытомъ и духомъ.

Вѣками это Замоскварѣчье было гнѣздомъ народнѣйшаго, коренного и консервативнаго купеческаго слоя, который былъ какъ бы сердцемъ, истокомъ и живымъ водохранилищемъ торговой православной Руси. Здѣсь хранились древніе нравы и уклады, связанные съ церковностью, а нерѣдко и съ старообрядческой церковностью; они хранились и въ большомъ, и въ маломъ, и въ священномъ, и въ пустяковомъ, какъ бы нѣкая основа жизни и сокровище. Въ этой средѣ вѣра и необразованность срастались нерѣдко въ суевѣріе, а суевѣріе отъ искренней наивности возносилось на уровень вѣры и чуть ли не догмата. Бытъ срастался съ обрядомъ, а изъ подъ обрядоваго быта билъ струей неистовый русскій темпераментъ, отъ котораго выдержанное скопидомство смѣнялось внезапно щедрымъ мотовствомъ, а мотающее буйство заканчивалось покаяннымъ обрядомъ. [1]) Это среда, гдѣ широкая и богатая торговля вѣками совершалась безъ документа, а кредитъ строился безъ векселей — на честное слово, на памятную зарубочку у дверей и на страхъ возможнаго отказа въ будущемъ; и все вершилось съ вѣрностью, крѣпостью и успѣхомъ... Это среда, гдѣ «сонъ», сказка, священная легенда и дурная примѣта — принимались и толковались съ одинаковой опасливой серьезностью; гдѣ благоговѣйно чтили Церковь и Писаніе, — и незамѣтно напитывались церковно-славянской словесностью, со всѣмъ ея обще и древле-славянскимъ богатствомъ и пареніемъ; гдѣ царилъ великолѣпный и пѣвучій, «желанный» московскій говоръ и выговоръ, воспринятый и утвержденный Императорскимъ Московскимъ Малымъ Театромъ; гдѣ этотъ языкъ шелъ прямо «изъ нутра», свободно отчеканивая и темпераментное ново-словообразованіе, и крѣпкую, зазорную ругань, и солено-горькую, гвоздемъ впивающуюся пословицу, часто мудрую и всегда лаконичную, и — художественно-проникновенную молитву. Это среда, гдѣ не было религіозныхъ сомнѣній, но гдѣ въ то же время вѣрили въ гаданіе — на гущѣ, на картахъ, на бобахъ, съ зеркаломъ, пѣтухомъ, кольцомъ, оловомъ, воскомъ, въ банѣ, у амбара и съ уличнымъ окликомъ встрѣчнаго человѣка; гдѣ вѣрили до страха, до муки и пота — и въ домовыхъ, и въ вѣдьмъ, и въ чертей, которыхъ явственно ловили на себѣ съ перепоя..., — и во всю тысячелѣтнюю нежить и нечисть русскаго миѳа; гдѣ странники и странницы, чудотворы, знахари, бабки, монахи и всевозможные юроды [2]) — прини-

---

[1]) Срв. «Чертогонъ» Лѣскова, драмы Островскаго, разсказы Шмелева.

[2]) Срв. въ «Бѣсахъ» у Достоевскаго; у Островскаго и въ мастерскомъ описаніи Бунина. См. у Ремизова «Прудъ», «Оля» и особенно «Пятая Язва» и «Крестовыя Сестры». 42.

мались, привѣчались, кормились-поились, выслушивались, нагоняли страхъ, оттащивали свое и плелись дальше, — съ ихъ темными рѣчами, вѣщаніями, присловіями и несмысліями. Все вмѣстѣ взятое — цѣлое озеро народнаго быта, народной были и небывальщины; богатство предчувствій, страховъ и видѣній; родникъ русско-народнаго слова и мечты, струящій свои фонетическія и миѳологическія воды черезъ вѣка въ вѣка.

Мнѣ неизвѣстно, въ какихъ жизненныхъ формахъ и въ какомъ возрастѣ пріобщился А. М. Ремизовъ этимъ живымъ водамъ русскаго миѳа и фольклора; объ этомъ однажды подробно разскажетъ его жизнеописатель. Но воды эти струятся въ его творчествѣ, еще богаче и живѣе, чѣмъ у Н. С. Лѣскова и у В. И Даля. Это и понятно. Онъ вступилъ въ жизнь съ исключительно нѣжной, сверхвпечатлительной душой, какъ бы отъ рожденія обреченной на то, чтобы мучиться въ земной жизни— долго, остро и всесторонне. Такія души живутъ какъ бы съ вѣчно обнаженнымъ чувствилищемъ, для котораго весь міръ, отъ удара камнемъ до легчайшаго дуновенія, — и можетъ быть именно и особенно въ легкомъ дуновеніи, — почти уже нестерпимъ. Это души, которыя ранятся съ особенной силой отъ каждаго проявленія черствости, грубости, жестокости; мало этого — отъ каждой нелюбовности, неделикатности, несправедливости, и страдаютъ даже отъ воображаемаго страданія... Такіе люди въ дѣтствѣ замкнуты. «завернуты» въ свой внутренній міръ («интровертированы»), одиноки и фантастичны. Они живутъ «ка́кой то своей жизнью», [1]) внутренно-богатою, [2]) «затаенною» [3]) и не похожею на жизнь другихъ дѣтей. Они слишкомъ рано начинаютъ понимать, что «люди вообще существа грубыя... и глупыя... и лютыя»; [4]) и сердце ихъ никогда не перестаетъ содрогаться отъ этого. Они какъ бы изначально и навсегда «ранены», а «если ты раненъ, — и самъ вольный воздухъ растравитъ тебѣ рану». [5])

Отъ этой сверхчувствительности, отъ этой такъ сказать обнаженности «сердечныхъ нервовъ»,—такіе люди еще болѣе замыкаются; они уходятъ въ себя хотя бы уже для того, чтобы не выставлять на показъ и не выдавать свое страданіе. Тогда имъ начинаетъ грозить великое одиночество въ жизни, которое можетъ стать полнымъ, если они не встрѣтятъ въ жизни другую, родную, столь же нѣжную душу и не срастутся съ нею пожизненно. Такой даръ Божій А. М. Ремизовъ имѣлъ въ лицѣ своей жены, которой онъ и посвящаетъ всѣ свои произведенія. [6])

Но ему необходимъ еще и творческій исходъ. И прежде всего какъ бы нѣкая «защитная скорлу-

---

[1]) «По Карнизамъ». 7.

[2]) Тамъ же.

[3]) «По Карнизамъ». 11.

[4]) «Пятая Язва». 32; срв. «Крестовыя Сестры». 15. Срв. «По Карнизамъ», 79 — 86 и др.

[5]) «Пятая Язва». 27.

[6]) Серафима Павловна Ремизова-Довгелло, ученый палеонтологъ; скончалась 13 мая 1943 г. въ Парижѣ.

на» въ которую онъ могъ бы творчески прятаться, т. е. такой душевный актъ, который избавлялъ бы его отъ излишней, непроизводительной и разрушительной боли. Этотъ творческій актъ долженъ быть въ то же время нѣкимъ духовнымъ вентиляторомъ, т. е. творческимъ исходомъ для накапливающагося матеріала сердца и фантазіи; и, въ довершеніе всего,—источникомъ радости, компенсирующаго утѣшенія, удовольствія, отвлеченія и развлеченія. Необходимъ ключъ живыхъ утѣхъ, который былъ бы всегда съ нимъ, въ немъ самомъ, чтобы онъ всегда могъ вознаградить его за всѣ тѣ огорченія, боли и раны, которыя умножаются въ немъ отъ общенія съ внѣшнимъ міромъ и людьми.

Люди съ сильной волей создаютъ въ себѣ особую болѣе или менѣе трудно проницаемую оборонительную скорлупу; они пріучаютъ себя многаго не видѣть, не замѣчать, «итти мимо»; и находятъ въ себѣ способность изживать свои аффекты, душевные водовороты и бури — въ активныхъ поступкахъ, въ противодѣйствіи, въ борьбѣ. Но люди, предназначенные къ чувствованію и созерцанію, а не къ волевымъ напряженіямъ или къ борьбѣ, — оказываются неспособными къ этому. Изъ того тягостнаго опыта, который ждетъ ихъ на каждомъ шагу и осложняется угрызеніями ангельски - чувствительной совѣсти, — они возвращаются въ себя съ новымъ бременемъ, предоставленные себѣ самимъ и не найдя никакого жизненно-побораюшаго исхода. Та компенсація, безъ коей душевный организмъ человѣка можетъ потерять свое равновѣсіе и сломиться въ душевной болѣзни, — можетъ быть добыта ими только во внутреннихъ процессахъ.

О томъ, какъ эта творческая компенсація начала слагаться у Ремизова, онъ самъ разсказываетъ въ первой главѣ своей замѣчательной по исповѣдной искренности и по сердечной обнаженности книгѣ «По Карнизамъ».

«Изъ трехъ моихъ братьевъ — двое лунатики» . . . «А я и не лунатикъ, и не во снѣ, и не въ луну, я искалъ головокружительныхъ карнизовъ».[1]) У него съ дѣтства была странная потребность искать опасности: какъ бы будить въ себѣ внѣшними поводами и обстояніями — страхъ. Лазать по трухлявой лѣстницѣ на гнилую крышу третьяго этажа: «вотъ рухнетъ, и я сорвусь!» [2]); садиться въ лодку такъ, чтобы она опрокинулась; или перегибаться изъ лодки на глубокомъ мѣстѣ, чтобы сорвать цвѣтокъ; ходить между маневрирующими паровозами, чтобы то и дѣло «шибало» воздухомъ и паромъ; переходить улицу подъ мчащихся пожарныхъ . . . Это былъ своего рода «лунатизмъ», который такъ опасно прерывать окрикомъ: «какъ это страшно — проснуться, стоя съ протянутыми руками на карнизѣ!» [3])

---

[1]) «По Карнизамъ». 7.
[2]) Тамъ же. 8.
[3]) Тамъ же. 7 — 9.

Эта потребность внѣшне разбудить въ себѣ страхъ объясняется тѣмъ, что этотъ страхъ былъ пробужденъ въ немъ исконно, «первозданно» и таился въ глубинѣ, не находя себѣ внѣшнихъ причинъ, путей и проявленій. Это былъ внутренній, метафизическій ужасъ бытія, родившійся одновременно со столь же метафизической болью бытія. Надо было отдаться страху во всей его остротѣ и глубинѣ; включить его въ свою жизнь, прикрѣпить къ причинамъ и основаніямъ внѣшняго порядка. И когда это совершилось и страхъ дѣйствительно сталъ овладѣвать душою и тѣломъ («съ упавшимъ сердцемъ я едва передвигалъ ноги») [1]) — тогда были найдены первые источники его художественнаго творчества: боль и страхъ.

Второй источникъ «далъ ему» собиратель бабочекъ, жившій на томъ же дворѣ. Онъ влюбилъ мальчика въ красоту неуловимаго «махаона» и заразилъ его желаніемъ поймать эту бабочку. И однажды эта «красавица» «бабочка» слилась у него въ полусонномъ полувидѣніи со странной, молча страдающей женщиной, забредшей къ нимъ на дворъ и отогрѣвавшейся въ дворницкой: она вдругъ «замахаонилась» и . . . къ утру исчезла. И вотъ, мальчикъ «словно перешелъ еще какой то мостъ» и «попалъ на еще какую то землю»; въ его «затаенность» «съ этихъ поръ вошло новое чувство». [2]) Онъ началъ неотрывно читать «взрослыя» книги; а когда онъ отрывался отъ книги, его «разбирало выдумывать всякія небылицы!» И все это таинственно связалось на всю жизнь съ Э. Т. А. Гофманомъ . , .

Такъ случилось съ нимъ то, что описано въ одномъ изъ дѣтскихъ стихотвореній Лермонтова:

«Въ умѣ своемъ я создалъ міръ иной
И образовъ иныхъ существованье,
Я цѣпью ихъ связалъ между собой,
Я далъ имъ видъ, но не далъ имъ названья» . . . [3])

Онъ началъ предаваться тѣмъ махаоннымъ мечтамъ, той полусонной фантастикѣ, которою когда то спасался Гофманъ и которая давала Ремизову — и защитный механизмъ («скорлупу»!), и творческій исходъ, и ключъ живыхъ утѣхъ, вознаграждающихъ за боль и преодолѣвающихъ страхъ. Онъ научился наслаждаться страхомъ, рождая изъ него страшную художественную мечту и творчески пребывая въ содержаніяхъ мечты — на грани сна и бодрствованія, серьезной вѣры и шутки, колдовства и игры, на грани страха и наслажденія, трепеща отъ страха и блаженствуя въ наслажденіяхъ этого трепета: блуждая . . . «по карнизамъ».

---

[1]) «По Карнизамъ». 9. [2]) Тамъ же. 9 — 11.
[3]) Лермонтовъ. Русская Мелодія. 1829 г.

Вотъ откуда эти волшебныя дѣйства или эта игра въ волшебство, которая составляетъ его жизненную и творческую атмосферу.

4.

Я звоню вечеромъ у его двери и вдругъ вижу, что на двери, — это въ Парижѣ, а тамъ именныхъ дощечекъ не полагается... — виситъ на кнопкѣ зеленый нитяный хвостъ... [1]) Это— знакъ его жилища; по этому знаку его находятъ многочисленные посѣтители, знакомые и незнакомые — образуя у него «толкучку«. Сначала рядомъ съ хвостомъ висѣла еще «денежка» — «неразмѣнное су»; но «не дружные» [2]) и злорадные французскіе ребятишки сначала похитили у него монетку, потомъ «оторвали хвостъ», потомъ «содрали и кнопку», и оставили его съ одной дыркой отъ кнопки; по ней то онъ и находилъ свое жилище, жалуясь въ печати: «Нынче осенью, знаете, хвостъ у меня оторвали! Я еще подумалъ: теперь конецъ, шабашъ толкучкѣ! — безхвостье мое всѣхъ запутаетъ»... – «Разъ хвоста нѣтъ, стало быть, не я!» [3])

Но я звоню. Тихіе, мягко шлепающіе шаги за дверью; отворяютъ, — онъ самъ, въ домашнихъ теплыхъ туфляхъ. [4]) Маленькій, худой, согбенный, [5]) какъ бы настороженно прислушивающійся или присматривающійся къ чему то, съ аскетическимъ, бритымъ лицомъ, съ огромнымъ лбомъ мыслителя, — волосы обычно назадъ, вдохновенными вихрами или пучками... За большими черными «дипломатическими» очками — очень умные глаза; они то прячутся въ вѣкахъ и стеклахъ, сощуренно исчезая въ мигъ блаженствующей улыбки, то серьезно смотрятъ въ посѣтителя, колюче, пристально, въ два темныхъ бурава. На плечахъ старый пледъ, сложенный вчетверо: онъ всегда немного зябнетъ (не отъ жути ли?), а зимой носитъ до трехъ вязаныхъ «кофтъ», одну на другой — «шкурками». [6]) Видъ блѣдный, болѣзненный, усталый, – какъ послѣ долгой болѣзни или муки (не за другихъ ли?).

Онъ всегда занятъ; особенно позднимъ вечеромъ и до глухой ночи: [7]) ему нужна тишина. Онъ не можетъ «заниматься ни на людяхъ, ни на воздухѣ» — «нѣтъ скрыти»; [8]) а онъ любитъ «затворъ» и «молчаніе»: [9]) «тишина мнѣ хорошо»; [10]) и такъ до третьяго пѣтуха: «а послѣ третьяго — пора спать». [11])

Онъ или читаетъ, — охотнѣе всего первоисточники: чѣмъ древнѣе, тѣмъ милѣе; чѣмъ народнѣе, тѣмъ упоеннѣе; на раз-

---

[1]) «По Карнизамъ. 79 — 86 — сл. [2]) Тамъ же. 79.
[3]) Тамъ же. 86 — 87; срв. 79. 92.
[4]) «вечеромъ надѣваю туфли, чтобы не топать». «По Карнизамъ». 85.
[5]) «Или меня взять — червякъ въ три дуги согнутый». «Ахру». 24.
[6]) «По Карнизамъ». 115. [7]) Тамъ же. 15. 85.
[8]) Тамъ же. 93. [9]) Тамъ же. 103.
[10]) Тамъ же. 103. [11]) Тамъ же. 82.

ныхъ языкахъ, — высшее счастье, если попадется древняя рукопись, которую надо переписать, по возможности — fac simile! Онъ страстный каллиграфъ, — во всѣхъ стиляхъ, съ невѣроятнѣйшими выкрутасами; ему извѣстны всевозможные пріемы, стили, прописи, образцы; у него настоящій даръ «факсимилиста», а росчерки его и посвященія, — и вязью, и клиномъ, и съ греческими буквами, — кончаются обычно чѣмъ то вродѣ хвоста, то коротенькаго, то со страшенными взвивами и петлями, начинающимися отъ греческаго «кси» въ словѣ Алексѣй ...[1])

Или онъ пишетъ что-нибудь свое: «работа моя: перебирать слова, какъ камушки, и нанизывать слова-раковинки — строчить «преодолѣвая матеріалъ», со всѣмъ ощущеніемъ острымъ упора отъ бумаги, пера и чернилъ!»[2]) «Можетъ быть, да и навѣрное, все написанное мною совсѣмъ неважно и безслѣдно — совсѣмъ неизобразительно, а вѣдь въ этомъ все дѣло письма! — но для меня всякій разъ, когда я писалъ, казалось важнымъ, и мнѣ хотѣлось еще жить на бѣломъ свѣтѣ, чтобы начатое непремѣнно кончить».[3])

Или онъ рисуетъ, — фантастическіе, иногда дѣтски-безпомощные рисунки: обычно это иллюстраціи къ чему-нибудь, къ своимъ химерамъ, или къ чужимъ снамъ.[4]) Эти рисунки надо разсматривать, какъ явленіе метафизической фантастики, пребывающее по ту сторону умѣнія и неумѣнія, правдоподобія и неправдоподобія, приличія и неприличія. Они всегда выразительны, по своему стильны, подчасъ даже утонченны, иногда (въ нечисти!) отвратительны и всегда первобытны какой то родовой, доисторической первобытностью.

Но больше всего онъ любитъ «клеить и красить». «Оттого ли» пишетъ онъ, «что прадѣдъ мой — суздальскій красильный мастеръ или ... такимъ зародился я на свѣтъ: мой стихъ и страсть — весь міръ склеилъ бы и выкрашу землю въ самыя яркія краски!» ...[5]) Повидимому это отвѣчаетъ его сказочнымъ мечтамъ — о всеобщемъ соединеніи и примиреніи, о «махаонной» жизни на землѣ. Въ этомъ же порядкѣ онъ оклеиваетъ стѣну и даже цѣлую комнату «серебряной бумагой» — отъ шоколада, чтобы потомъ усадить ее «всякими чучелками»,[6]) — творитъ серебряныя палаты и въ нихъ невиданную жизнь ...

---

[1]) Срв. «Взвихренная Русь». 289; такъ и подъ своими показаніями въ чрезвычайкѣ Ремизовъ дѣлаетъ росчеркъ: «и въ концѣ подпись свою вывелъ съ голубемъ, со змѣей, съ безконечностью — съ крылатымъ «з», со змѣинымъ «кси», съ «ѣ» въ Алексѣѣ, съ «ижицей» въ Ремизовъ и съ заключительнымъ твердымъ знакомъ» ...

[2]) «По Карнизамъ». 15.

[3]) Тамъ же. 37.

[4]) Онъ началъ большую коллекціонерскую работу по выбиранію сновидѣній изъ художественной литературы — изъ Гоголя, Тургенева и другихъ. Онъ пытается ихъ иллюстрировать. Срв. Россія въ снахъ. I. Тридцать сновъ Тургенева. На французскомъ языкѣ: Tourgueniev, poete du rêve. Paris. Hippocrate. и др.

[5]) «По Карнизамъ». 92.

[6]) «Взвихренная Русь». 74. 207. 257. 276. 307. 356; срв. также «По Карнизамъ». 107.

Я повидимому отвлекъ его отъ работы. Къ нему ходятъ слишкомъ много и сидятъ у него слишкомъ долго: отвлекаютъ его отъ мечтательнаго труда и сновидческаго созерцанія. [1]) Онъ даже гдѣ то записалъ, будто «есть художественная казнь» для писателей — это отрывать и разсѣивать, ни на минуту не оставляя въ покоѣ, ни на минуту не давая человѣку сосредоточивать мысли» . . . [2]) Но онъ — сама доброта и деликатность, не показываетъ этого. Улыбаясь, — сразу мечтательно, лукаво и загадочно, улыбкой блаженной и какъ бы прикровенно-уходящей, онъ ведетъ меня къ своему широкому, неполированному столу, за которымъ онъ работаетъ. Столъ заваленъ книгами, начатыми рисунками, клочками бумаги, рукописями, карандашами, резиночками, орудіями клейки и всевозможною загадочною гилью . . . Я задѣваю за что то головой и наклоняюсь: на веревочкѣ черезъ всю комнату, какъ вѣшаютъ бѣлье, виситъ гирлянда странныхъ химеръ, полувещицъ-полусуществъ, часто отвратительныхъ, иногда человѣко-образныхъ, въ общемъ — цѣлый хороводъ жуткой нежити.

Вотъ примѣрное исчисленіе участниковъ этого хоровода. [3])

«Хвостъ Бабы-Яги, и съ ней летитъ еловая шишка, а за шишкой вѣтренникъ; Миша-медвѣдь съ палкой на лыжахъ скачетъ по чистому полю изъ лѣса въ лѣсъ, никого не боится; крылатая ящерица — яшмовый глазъ . . . лежитъ въ сухихъ листьяхъ; въ красномъ колпакѣ цвергъ — тролъ-садовникъ, потому у него въ рукахъ лейка; куры и курицы клюютъ — хвостиками потряхиваютъ; унтергрундикъ (мэтровскій); сѣрый пыльникъ, который пыль подымаетъ на улицѣ, на ногахъ автомобильныя шины; лѣсовикъ, замшилый дѣдъ; летучая черная кошка; колокольчикъ-звончикъ; чортикъ-бултыжникъ въ красномъ съ вилкой; чортикъ-торопыжникъ черный; тоненькая обезьянка пробирается съ оглядкой; серебряная Звѣзда-Коляда летитъ, какъ хвостъ, выше Бабы-Яги; четыре Михеля — четыре пряника; пятый по середкѣ . . .; пѣтушокъ изъ домика выскакиваетъ; обезьянья-вельможа въ коронѣ — «велобезквелкинъ»; а подъ вельможей идетъ обезьянъ (на ниточкѣ); прыгунъ-хампельманъ лягушатый; заяцъ — Schneehase — бѣлый, какъ снѣжокъ; чернецъ-сучекъ голубятникъ; два ломанныхъ Михеля — очень страшные; мышка и мышкина лодка; обезьянье знамя . . .; фарфоровая баварская трубка; и занозистый фетюхъ». Отдѣльно — «самъ гешпенстъ» . . . «чернющій-ухоглазъ — и все хвосты . . . мягкій!» [4])

Всѣ эти существа приходятъ къ нему сами [5]) и «лѣзутъ на стѣну». [6]) Вотъ напр. деревяннаго «чура» онъ нашелъ

[1]) «И въ молчаніи замѣчать сны». «По Ккрнизамъ». 103. Срв. «Взвихренная Русь». 353 — 356, особ. 359. 391. [2]) «Взвихренная Русь». 140.

[3]) Изъ временъ берлинскаго пребыванія (начало двадцатыхъ годовъ).

[4]) «По Карнизамъ». 18 — 21. [5]) «Взвихренная Русь». 104. 114—115.

[6]) «Взвихренная Русь». 22.

въ хозяйской «меблированной» подушкѣ... [1]) Другое ему дарятъ; третье — приходитъ по почтѣ; четвертое онъ находитъ на прогулкѣ. Онъ называетъ эту коллекцію своей «паутинкой», «морскимъ дномъ», «игрушками». [2]) Онъ знаетъ, что это «пыльные сучки, вѣточки, палочки, лоскутки»... [3]) и что это собственные разсказы о нихъ: «когда я говорю, они принимаютъ такой видъ, какой мнѣ хочется — и всѣ видятъ»... «А сними я ихъ со стѣны, и безъ меня никто не разберетъ, гдѣ и кто»... — «они только со мной живутъ, ишь, глядятъ! усатые, носатые, трехрукіе, одноногіе»... [4])

Но продать ихъ американцу-коллекціонеру, онъ ихъ не могъ... [5]) И когда въ Парижѣ его повалилъ и чуть не раздавилъ автомобиль, то онъ благодарилъ дома своихъ чудомориковъ, за то что они въ послѣднюю секунду прилетѣли и «подостлались» и спасли его отъ смерти... [6]) А какъ горько ему было, когда какой то русскій сосѣдъ укралъ у него все это «морское дно»!... [7])

Составъ этихъ существъ мѣняется, Каждое изъ нихъ имѣетъ свою исторію, которую онъ мнѣ тутъ же и разсказываетъ съ великой миѳически-сказочной серьезностью. Это маленькая «Лысая гора» или Вальпургіева ночь на Брокенѣ, шабашъ вѣдьмъ и карликовъ; если угодно — парникъ для домовыхъ, какая то чертова дѣтская. Шутливо и страшновато поблескивая глазами онъ повѣствуетъ мнѣ, кто откуда взялся, и чтó успѣлъ уже натворить... И если кто-нибудь изъ нихъ «скроется», то «развѣ можно насильно вернуть? а если надо, они всѣ опять появятся, не одни, такъ другіе!...» [8])

Что это — бредъ? Нѣтъ, — п о э з і я с т р а х а. Можетъ быть — безуміе? О, нѣтъ; онъ и «былъ и есть» [9]) — въ здравомъ умѣ и твердой памяти. А разсказъ его есть ж и в о е м и ѳ о т в о р ч е с т в о, — не отчетъ, не докладъ, а т в о р ч е с к и - и г р а ю щ е е в о л х в о в а н і е. Я, конечно, принимаю въ серьезъ эти коротенькія сказки и мнѣ уже хочется спросить, что же «тоненькая обезьянка» и «обезьянъ на ниточкѣ» — признаютъ ли они авторитетъ «обезьяньяго вельможи»» и не ссорятся ли другъ съ другомъ — «чортикъ бултыжникъ» и «чортикъ торопыжникъ»?... А когда появляется чай, то я уже привыкъ ко всѣмъ этимъ уродцамъ и мнѣ кажется, что они посматриваютъ на меня съ дружелюбіемъ и пониманіемъ..,

Чай заваривается не спроста: обрядъ торжественный, волхвующій. И самый чай особенный, и засыпается онъ по особенному; появляется еще одинъ ветхій плэдъ, чайникъ тщательно укрывается... Тихо, съ ласковосамозабвенной улыбкой стоитъ

[1]) «Взвихренная Русь». 99 — 100.
[2]) «По Карнизамъ». 107.
[3]) «Взвихренная Русь». 356. 104.
[4]) Тамъ же. 356.
[5]) Тамъ же. 356 — 357.
[6]) «По Карнизамъ». 106. 111.
[7]) Тамъ же. 110 — 115.
[8]) Тамъ же. 112.
[9]) Тамъ же. 8. Его слова о самомъ себѣ.

самъ вѣдунъ надъ закрытымъ чайникомъ, возложивъ на него обѣ руки... и молча волхвуетъ, чтобы чай удался... и ждетъ, пока новое, душистое существо не сварится, не созрѣетъ подъ покрышкой...

А какъ вкусенъ этотъ чай... и какія играющія и страдающія прозрѣнія произносятся во время его распиванія... объ этомъ я не сумѣю разсказать своими словами... Уходя домой съ первыми пѣтухами, я прощаюсь и съ ремизовской «паутинкой». Мнѣ кажется, что его коловертыши не будутъ вредить мнѣ, уже въ силу одного того, что они научились у него самого добротѣ; но завести такое «морское дно» у себя, — я бы не хотѣлъ...

5.

Побывавъ въ «волшебномъ царствѣ» [1]) Ремизова и воспринявъ кое что отъ его химеры и отъ его творчества, мы можемъ попытаться найти вѣрныя слова для предметной оцѣнки его литературы.

Ту «компенсацію», которая была ему необходима съ самаго начала, онъ нашелъ не сразу и пока онъ не находилъ ея, онъ пребывалъ въ нѣкоторомъ ожесточенномъ черновидѣніи; онъ видѣлъ въ людяхъ и живописалъ темное начало, черные провалы зла и злобы, соблазна и порока.

Вступивъ въ жизнь съ душою нѣжною и сверхвпечатлительною, съ зарядомъ метафизической боли и метафизическаго страха, онъ, повидимому, еще въ дѣтствѣ скопилъ множество тягостныхъ впечатлѣній, изранившихъ, оскорбившихъ и взбудораживших его душу и безъ того трепетавшую отъ собственныхъ внутреннихъ причинъ. И первымъ способомъ изжить это бремя явилось для него исканіе внѣшнихъ страховъ. Найдя ихъ, онъ выработалъ себѣ новый, второй путь: выдумки и шалости. «Меня разбирало выдумывать всякія небылицы! — я ходилъ, ничего не замѣчая, въ своемъ мірѣ, и ужъ чего только не вытворялъ, городя, и въ смѣхъ и въ страхъ». [2]) «Прохохоталъ всю дорогу», записываетъ онъ осенью 1905 года: «такое выдумывается, не дай Богъ!» [3]) Мы не знаемъ, какимъ шалостямъ онъ предавался въ дѣтствѣ. Но тѣ шалости, которыя онъ описалъ (или записалъ?) въ своемъ кошмарномъ «романѣ» «Прудъ» (1908) — свидѣтельствуютъ о томъ ожесточеніи, которое можетъ овладѣвать его воображеніемъ. [4]) Такое

---

[1]) «По Карнизамъ». 19.
[2]) Тамъ же. 11. 12.
[3]) «Кукха». 24.
[4]) Этотъ «романъ», вѣрнѣе эта эпопея зла, была написана, повидимому, подъ вліяніемъ «Мелкаго бѣса» Θеодора Соллогуба (Тетерникова), см. «Кукха». 24: «брежу мелкимъ бѣсомъ», запись отъ 1905 года. Четверо

же ожесточеніе замѣтно и въ его раннихъ разсказахъ, относящихся къ девятисотымъ годамъ. *Черно-вѝдѣніе* изъ повседневнаго быта переносится въ бытъ политическій и тюремно-ссылочный, [1]) непосредственно извѣстный автору по его арестамъ и ссылкамъ за близость къ партіи соціалистовъ-революціонеровъ. [2]) Въ дальнѣйшемъ это черно-вѝдѣніе начинаетъ сосредоточиваться на тѣхъ болѣзненныхъ, загадочныхъ и нерѣдко отвратительныхъ событіяхъ и случаяхъ, которые каждому изъ насъ нетрудно отыскать въ жизни. [3]) Здѣсь чувствуется вліяніе Гофмана, а можетъ быть и Соллогуба. Авторъ все еще ищетъ *себя*, свое самостоятельное творческое созерцаніе, свою свободу, свою силу, свою тему. Онъ ищетъ выхода къ *миѳу* и *миѳотворчеству*, къ сказкѣ; онъ какъ будто перебираетъ различныя художественныя установки и способы творить; и медленно идетъ къ *своей* сферѣ, къ *своему* эстетическому стилю, — къ *освобожденію своего воображенія отъ всякихъ условностей, литературныхъ формъ и запретовъ*. Его душа ищетъ *свободной игры*, вольнаго колдованія въ образахъ, въ темахъ и словахъ. Въ ней бродитъ стихія «неуемная»; [4]) въ ней живутъ поиски, не терпящіе никакихъ ограниченій, никакихъ партійныхъ или «направленческихъ» трафаретовъ.

Ремизовъ ищетъ выхода къ *художественному юродству и литературной вседозволенности*. И постепенно находитъ этотъ выходъ. И, когда находитъ, тогда его *черновѝдѣніе уходитъ въ міръ фантазіи*, а міръ людей начинаетъ открываться ему въ томъ *страдающемъ и сострадающемъ* воспріятіи, которое было искони присуще ему и которое нѣкогда и довело эту нѣжную и сверхвпечатлительную душу до ожесточенія и бытового черновѝдѣнія. Компенсація найдена; худо-

мальчиковъ изъ купеческой замоскварѣцкой семьи, какъ бы одержимыхъ и «мелкимъ» и «крупнымъ» бѣсомъ, заполняютъ всю свою жизнь злымъ, непристойнымъ, хулиганскимъ и кощунственнымъ озорствомъ, вызывающимъ въ душѣ читателя прямое отвращеніе; въ дальнѣйшемъ главный «герой» оказывается членомъ партіи соціалистовъ-революціонеровъ изъ окруженія Каляева (по роману «Катинова») и переходитъ отъ разврата и политической тюрьмы къ уголовному дѣянію. Ко всѣмъ этимъ дѣламъ причастны и монахи московскаго Андроніева монастыря . . . Читая это по истинѣ *черное* произведеніе русской литературы, написанное изъ какого то безпросвѣтнаго мрака стилемъ отчаянія и ожесточенія, невольно содрагаешься и за русское художественное вѝдѣніе, и за Россію. Это произведеніе невѣрно и неубѣдительно *предметно*; психологически неправдоподобно въ планѣ *образа*; мучительно и нагроможденно въ *стилѣ*. Авторъ правъ: это «уродливо-кошмарная жизнь» (стр. 37); отъ нея «сердце прогниваетъ до пустыхъ жилъ» (115); и кажется, что дѣйствительно «гдѣ то за потолкомъ . . . ворчитъ и катается страхъ-страшное, безглазое чудовище» . . . (49).

[1]) Срв. разсказы «Крѣпость». «Серебряныя ложки». «Опера». «Казенная дача». «Эмаліоль».

[2]) Срв. «Взвихренная Русь». 89 — 90. 108. 139. 172. 173. 175. 178.

[3]) Срв. разсказы «Чертыханецъ». «Чортикъ». «Судъ Божій». «Жертва». «Занофа».

[4]) См. его разсказъ «Неуемный бубенъ».

жественное творчество его создаетъ себѣ новыя, необычайныя литературныя формы; ожесточенiе стихаетъ и главныя темы его жизни и творчества—о б щ а я о б р е ч е н н о с т ь, б р а т с т в о, с о с т р а д а н i е и в и н а в с ѣ х ъ з а в с ѣ х ъ, — находятъ себѣ мѣсто и признанiе.

Такъ, постепенно, Ремизовъ становится въ русской литературѣ «ю р о д и в ы м ъ в ѣ д у н о м ъ».

Когда я говорю о его «юродствѣ», то я отнюдь не имѣю въ виду какое-нибудь «сумасшествiе». Вмѣстѣ съ самимъ авторомъ я убѣжденъ въ томъ, что сверхчувствительность и сверхъ-фантастичность дѣлаютъ человѣка оригинальнымъ и исключительнымъ, но не безумнымъ. Онъ страдаетъ больше другихъ; онъ воображаетъ иначе и иное, нежели другiе; у него образуется особый характеръ и укладъ жизни, но онъ трезво несетъ, и жизненно и художественно, свою духовную силу и отвѣтственность.

Русскiе юродивые отказываются обычно отъ разума, культуры и общепринятаго бытового и трудового уклада. Чего ради? Во имя чего? Не всегда — ради одного и того же. Церковь знаетъ «Христа ради юродивыхъ» и чтитъ ихъ, какъ праведниковъ, именно за предпочтенiе Христа всему на свѣтѣ. Человѣкъ отрицался всего, что мѣшало ему пребывать во Христѣ — отъ собственности, отъ труда, отъ удобствъ, отъ правъ и обязанностей «мiра сего,» и можетъ быть даже отъ земного разсудка . . . Славный русскiй угодникъ Андрей - Юродивый, — ходилъ въ одной рубахѣ, босикомъ, зиму и лѣто, уходилъ на кладбище и, обнявъ какой нибудь надмогильный крестъ молился обливаясь слезами: и молитва его была односложна, одинъ неустанный воскликъ отъ полноты сердца: «Господи! Господи!!» Такiе юродивые были искони подвижниками, молитвенниками, правдовѣщателями и обличителями. Въ русской художественной литературѣ они показаны со всею краткостью и силою, таковы: Николка - юродивый у Пушкина («Борисъ Годуновъ»), юродивый Гриша у Л. Н. Толстого («Дѣтство и Отрочество»), Вася-блаженный у А. К. Толстого («Князь Серебряный»); и — многими ступенями ниже — юродивый Семенъ Яковлевичъ у Достоевскаго («Бѣсы»).

Русская исторiя и русская литература знаютъ, конечно, и иныхъ «юродивыхъ», — искавшихъ не Бога, а своей похоти. Съ нещадной точностью показываетъ ихъ Бунинъ, цѣлой вереницей: о б ж о р с т в а ради юродивый, ч а я ради, блуда ради и еще иные, хуже и ниже . . . [1]) И при этомъ — все люди различной сознательности, вмѣняемости и духовнаго уровня.

И тѣмъ не менѣе у всѣхъ юродивыхъ есть единое основоположенiе: в с е, ч т о м ѣ ш а е т ъ ж и т ь д л я «г л а в н а г о», о т в е р г а е т с я и с о в л е к а е т с я; — все, что не позволяетъ предаться «единому», ради чего стóитъ жить, отодвигается и обезцѣнивается — вплоть до разсудка и всяческой формы . . .

---

[1]) См. «Суходолъ», «Слава», «Деревня», «Божiе Древо».

Въ ряду замѣчательныхъ русскихъ «юродивыхъ» А. М. Ремизовъ есть явленіе особое, небывалое. Онъ юродивый въ предѣлахъ культуры, — умный, образованный, даровитый художникъ, со своимъ, значительнымъ, но юродивымъ вйдѣніемъ, съ самобытнымъ, но юродивымъ литературнымъ словомъ. Онъ отводитъ традиціонную литературную форму, разумъ и разсудокъ — но не всегда и не во всемъ, а лишь постольку, поскольку они мѣшаютъ ему жить сердцемъ и выращивать изъ воображенія свои личныя химеры; постольку онъ отводитъ и все прочее, творя беззавѣтно и беззапретно, видоизмѣняя все на свой собственный ладъ. Онъ есть «сердца ради юродивый» и «миѳа ради юродивый»; ибо юродствуетъ онъ именно изъ своего терзающагося сердца и ради рождающихся въ его воображеніи поэтически-фантастическихъ химеръ. И именно постольку онъ всегда готовъ перешагнуть черезъ всѣ условности, традиціи и «обязательныя» формы литературнаго бытія.

Для Ремизова жить — значитъ мучиться сердцемъ; страдая — мечтать; мечтая — улыбаться; улыбаясь — писать. Писаніе же у него подобно запою: «И это какъ пьяницѣ скажутъ такъ — Но что подѣлаешь, я не могъ отказаться и не писать» . . . [1]) И въ то же время онъ самъ испытываетъ свое писаніе, какъ своего рода молитву: «А писать и молиться одно и то же. Я въ церкви разъ увидѣлъ, какъ молилась одна женщина, и вдругъ понялъ: вѣдь я тоже молюсь, ей Богу, ну совсѣмъ какъ эта женщина, когда пишу — «отложивъ попеченіе» . . . [2])

Эта черта «отложеннаго попеченія» характерна и для остальной его жизни и сближаетъ его особенно съ юродивыми.

Я не знаю, какъ это произошло въ его жизни, но только онъ задолго до революціи остался безъ средствъ къ существованію и съ тѣхъ поръ живетъ въ чрезвычайной необезпеченности, которая періодами обостряется до нужды и до настоящаго голода. Онъ прежде всего поэтъ и фантастъ; и потому къ бюрократической службѣ не склоненъ и почти неспособенъ. Свою неприспособленность къ борьбѣ за существованіе онъ знаетъ. «Я давно хорошо понялъ разницу между собой и тѣми, кто въ жизни «хозяинъ». «Въ жизни» онъ «всегда, какъ посторонній»; «въ минуту ожиданій» онъ «всегда, какъ въ чужомъ домѣ». «Все-равно, на волю судьбы!» И онъ покорно окаменѣваетъ». [3]) Счетъ для него дѣло чужое: «А горе мое: счетъ для меня, ну никакъ не могу, всегда въ цыфрахъ путаюсь» . . . [4]) Добывать «видъ на жительство»—«для меня это всегда ужасно». [5]) Домъ на улицѣ отыскать не трудно, «а квартиру никакъ не могу; это моя постоянная мука — всегда не въ ту дверь». [6]) Вотъ почему

---

[1]) «Кукха . 47.
[2]) Тамъ же. 47.
[3]) «По Карнизамъ». 38.
[4]) Тамъ же. 23.
[5]) Тамъ же. 31. 34.
[6]) «Взвихренная Русь». 331.

такъ тягостны для него всякія денежныя «заботы, отъ которыхъ т у т ъ сжимаетъ»... [1]) И когда его кто-нибудь притѣсняетъ, онъ только безпомощно жалуется: «Ребятишки отняли мою денежку»... [2]) А когда люди не отзываются на эту жалобу, онъ идетъ къ тихому тополю и шепчетъ ему:. «денежку у меня отняли»...; и тополь «шелеститъ — слушаетъ — слышитъ»... [3])

Вотъ почему онъ самъ называетъ свою жизнь «кавардашною». [4]) Улица для него мучительна: «какъ помню себя, я все дѣлалъ, чтобы обходить улицу». «И я не могу гулять — какъ это принято среди людей, и среди рыбъ, и среди звѣрей — я только могу итти зачѣмъ-нибудь, чтобы какъ можно скорѣе забиться въ свою нору, откуда я могу, к о г д а х о ч у, тогда и выйду». «Безъ кротовой норы — безъ моего затвора я ежъ безъ иглъ»... [5]) «И отъ каждаго рѣзкаго или случайнаго звука сердце у меня стучитъ, какъ птичье»... [6]) Волевые люди ему страшны и непонятны («хозяева въ жизни»): они «какъ сталь» «холодной сферой окружены», «и въ этой стали бьется живая воля и эта воля безпощадна». А онъ иной: я «самъ то, какъ кисель, и моя воля — не разлучная»; [7]) «вотъ ужъ никакой стали, никакого желѣза». [8]) Поэтому онъ не борется въ жизни, а пріемлетъ судьбу. «Глупые! Развѣ можно убѣжать — отъ судьбы никуда не уйти». [9]) Ее «никакой волей не повернешь!» [10]) «Судьба не страшна, а ужасна; это — какъ безглазый (а по своему зорче стрѣлка!) тяжелый камень или пролетитъ или расплющитъ». [11]) Въ эпоху революціоннаго террора онъ записываетъ: «... покорный судьбѣ, я подставляю спину подъ плети и лицо плевкамъ... Я не знаю, зачѣмъ нужны всѣ мои униженія и зачѣмъ весь мой страдный путь? За себя мнѣ не страшно, не за себя...». [12]) Вотъ откуда у него это чувство «безвыходности и страшно сказать... пропа̀да», [13]) который онъ называетъ еще «докáномъ» (отъ «доканать»). И когда «накатитъ» такая «черная волна», тогда лицо его дѣлается мрачно-сосредоточеннымъ, безысходно страдающимъ; и въ одну изъ такихъ минутъ онъ прислалъ мнѣ открытку со словами: «доколѣ, о Господи»!... Такой онъ съ дѣтства: «съ дѣтства все такъ — какая то робь, все чего то стѣсняешься». [14]) Страхъ тревожитъ его вездѣ и всегда, и на яву и во снѣ; [15]) и когда нѣтъ ничего страшнаго вокругъ, то онъ, самъ какъ ребенокъ, играетъ съ ребенкомъ въ воображае-

---

[1]) «По Карнизамъ». 81.
[2]) Тамъ же. 79.
[3]) Тамъ же. 80.
[4]) «Взвихренная Русь». 169.
[5]) Тамъ же. 103. 104.
[6]) Тамъ же. 104; срв. «По Карнизамъ». 38.
[7]) Т. е. не отрывающая человѣка отъ человѣка. «Взвихренная Русь». 88.
[8]) Тамъ же. 93.
[9]) Тамъ же. 94.
[10]) «По Карнизамъ». 116.
[11]) Тамъ же. 106.
[12]) «Взвихренная Русь». 302.
[13]) «По Карнизамъ». 69.
[14]) Тамъ же. 73.
[15]) Срв. напр. «По Карнизамъ». 50. 52. 60. 91.

мые страхи, [1]) — или же творитъ литературные страхи для себя и для читателя... Онъ знаетъ, что «надо же какъ-нибудь прожить положенный срокъ!»; [2]) и когда дѣлается совсѣмъ трудно до невыносимости, то ждетъ чуда, которое явится своевременно и отведетъ и «пропадъ» и «доканъ». «И существую то я только чудомъ»... [3]) И живя такъ, онъ самъ, по добротѣ, отдаетъ каждому, что кто попроситъ, и столько, сколько онъ попроситъ, и все, что тотъ захочетъ.

Вотъ почему ему такъ необходимо утишать свою боль и свой страхъ творчествомъ и игрой. И съ тѣхъ поръ, какъ онъ нашелъ свой «юродивый актъ», творчество его стало — какъ игра, а игра его стала, какъ творчество. И, добавляетъ онъ самъ, — какъ молитва.

6.

Ремизовъ настолько уменъ и зорокъ, что знаетъ самъ о «юродивости» своего творческаго акта; и владѣетъ при этомъ такимъ юморомъ, который позволяетъ ему комически освѣщать и самого себя. И такъ, при полной серьезной и мучительной трагикѣ своего душевно-духовнаго уклада, онъ силою юмора художественно играетъ своимъ юродствомъ, шутитъ надъ нимъ, утверждая его и утверждаясь въ немъ, предаваясь ему по дѣтски, чуть чуть кокетничая имъ по женски и сосредоточенно пребывая въ немъ и творя изъ него по мужски.

Сущность этого юродства состоитъ въ освобожденіи души отъ требованій трезваго разсудка и отъ дневной цензуры разума; отъ обязательныхъ способовъ чувствовать, воображать и разсуждать; отъ всего того, что намъ внушаетъ преувеличенно-жеманное цѣломудріе; отъ традиціонныхъ литературныхъ формъ, темъ и стилей. Надо признать, что всѣмъ этимъ настоящій канонъ художественности [4]) не только не потрясается, но и не колеблется. Подлинно художественное произведеніе можетъ быть создано не силою дневного мышленія, не-трафаретнымъ актомъ, внѣ всякой «pruderie», за предѣлами традиціонныхъ стилей, темъ и формъ. Художеству предстоятъ еще великія свершенія, не связанныя съ условностями и привычностями прошлаго. Но Ремизову такое освобожденіе кажется настоящимъ ниспроверженіемъ всѣхъ граней, не только эстетическихъ, но и иныхъ... Онъ переживаетъ это освобожденіе, какъ водвореніе нѣкой «вседозволенности» и связываетъ его съ анархіей, и съ революціей, и даже съ безстыдствомъ, понимаемымъ въ духѣ В. В. Розанова, котораго онъ безконечно чтитъ

---

[1]) «По Карнизамъ». 120 — 121.
[2]) Тамъ же. 84.
[3]) Тамъ же. 88.
[4]) См. мою книгу «Основы художества. О совершенномъ въ искусствѣ». Особенно главы 7 — 12.

и безмѣрно переоцѣниваетъ. [1]) И все это онъ развертываетъ въ формѣ «обезьяньяго» миѳа, который есть сразу и литературное созданіе, и попытка эстетически канонизировать свой новый творческій актъ, и сатира на нигилизмъ и большевизмъ вообще, [2]) и игра взрослыхъ людей въ воображаемое и нисколько не осуществляющееся обновленіе міра въ сторону «природы», «естественности» и «свободы» . . .

Въ порядкѣ такого жизненнаго миѳотворчества Ремизовъ изобрѣлъ и учредилъ нѣкое новое общество подъ названіемъ «Обезьянья великая и вольная палата», или въ сокращеніи «Обез-вел-вол-палъ». Во главѣ этого общества стоитъ обезьяній царь Асыка, при палатѣ коего самъ Ремизовъ состоитъ «забѣглымъ политическимъ комиссаромъ» и «канцеляристомъ», и отъ лица коего Ремизовъ выдаетъ своимъ друзьямъ и знакомымъ особыя обезьяньи грамоты, титулы, ордена, разрисовывая ихъ фантастическими заковыками и красками, и снабжая ихъ «собственнохвостными» подписями Асыки. Повидимому «обезвелволпалъ» помѣщался въ «серебряной игрушечной комнатѣ» и до извѣстной степени совпадалъ съ нею. [3]) Обезвелволпалъ имѣлъ своего старѣйшаго «князя», своего «епископа», «музыканта», пословъ, кавалеровъ и даже свою обезьянью «монету».

Отъ лица этого общества въ печати появился рядъ «документовъ». Приведемъ изъ нихъ три: «Конституцію», «Манифестъ Асыки» и обезьянье «свидѣтельство». [4])

1) Конституція.

1. Обезвелволпалъ . . . есть общество тайное, происхожденіе темное, цѣли и намѣренія неисповѣдимыя, средствъ никакихъ.

2. Царь обезьяній — Асыка - Валахтантарарахтарандаруфа-Асыка-Первый-Обезьянъ Великій: о немъ никто ничего не знаетъ, и его никто никогда не видѣлъ.

3. Есть асычій нерукотворенный образъ — на головѣ корона, какъ пѣтушиный гребень, ноги — змѣи, въ одной рукѣ вѣнокъ, въ другой треххвостка.

4. Гимнъ обезьяній: я тебя не объѣлъ, ты меня не объѣшь, я тебя не объѣмъ, ты меня не объѣлъ! [5])

5. Танецъ обезьяній: «вороній» — въ плащахъ, три шага на носкахъ, крадучись, въ стороны и подпрыгъ наоборотъ съ присядомъ, и опять сначала.

6. Семь князей. Семь старѣйшихъ кавалеровъ - вельможъ, ключарь, музыкантъ, канцеляристъ и сонмъ кавалеровъ и изъ нихъ служки и обезьяньи полпреды.

---

[1]) Срв. всю книжку «Кукха», посвященную Розанову и долженствующую показать его мнимую глубину и геніальность. «Взвихренная Русь». 96. 97. 299—300. Духовной соблазнительности и ложной (темной!) глубины Розанова — Ремизовъ повидимому не замѣчаетъ и не постигаетъ.

[2]) Срв. особенно «Взвихренная Русь». 294 — 295.

[3]) «Взвихренная Русь». 74.

[4]) По «Взвихренной Руси», и по «Ахру», въ зависимости отъ того, гдѣ текстъ полнѣе. Стр. 272 — 274 и срв. 274 — 275 и особенно 294—295. 296 — 297. «Кукха». 38—39. 51. 66.

[5]) Повидимому указаніе на то, что въ обезьяньемъ царствѣ нѣтъ взаимной эксплуатаціи и притѣсненія? . . .

7. Три обезьяньихъ слова: «ахру» (огонь), «кукха» (влага), «гошку» (ѣда).

8. Принято отвѣчать на письма.

2. Манифестъ.

«Мы, милостью всевеликаго самодержавнаго повелителя лѣсовъ и всея природы —

Асыка Первый,

верховный властитель всѣхъ обезьянъ и тѣхъ, кто къ нимъ добровольно присоединился, презирая гнусное человѣчество, омрачившее свѣтъ мечты и слова, объявляемъ хвостатымъ и бесхвостымъ, въ шерсти и плѣшивымъ, приверженцамъ нашимъ, что здѣсь въ лѣсахъ и пустыняхъ нѣтъ мѣста гнусному человѣческому лицемѣрію, что здѣсь вѣсъ и мѣра настоящіе и ихъ нельзя поддѣлать и ложь всегда будетъ ложью, а лицемѣріе всегда будетъ лицемѣріемъ, чѣмъ бы они ни прикрывались; а потому тѣмъ, кто обмакиваетъ въ чернильницу кончикъ хвоста, или мизинецъ, если обезьянъ безхвостъ, надлежитъ помнить, что никакія ухищренія пузатыхъ отравителей въ своемъ рабьемъ присядѣ, какъ будто откликающихся на вольный кличъ, но не допускающихъ борьбу за этотъ кличъ, не могутъ быть допустимы въ яснооткровенномъ и смѣломъ обезьяньемъ царствѣ, и всякія попытки подобнаго рода будутъ караться изгнаніемъ въ среду людей человѣческихъ, этихъ достойныхъ сообщниковъ лицемѣровъ и трусливыхъ рабовъ изъ обезьянъ, о чемъ объявляемъ во всеобщее свѣдѣніе для исполненія; данъ въ дремучемъ лѣсу на лѣвой тропѣ у сороковца и подмазанъ собственнохвостно; скрѣпилъ и деньги серебряной бумагой получилъ бывш. канцеляристъ, забѣглый политкомъ обезвелволпала — cancellarius Алексѣй Ремизовъ».

3. Свидѣтельство.

«Обезьянье свидѣтельство замѣняетъ визы во всѣ государства и даетъ безконтрольный пропускъ въ лѣса, въ поля, въ болота и прочія трущобы всего земного шара.

Дано сіе свидѣтельство кавалеру обеззнака (имя рекъ) въ томъ, что онъ поименованный кавалеръ обеззнака имѣетъ неограниченныя права переходить, переѣзжать и перелетать всѣ границы и черезъ любыя заставы, поставленныя «свободолюбивыми» человѣческими ячейками, и не связанъ никакими обязательствами и клятвами и никому ничего не долженъ — воленъ дѣлать, что хочетъ, и думать, какъ взбредетъ въ голову, храня хвостъ»... [1])

Это анархически-освободительное значеніе «обезвелволпала» явствуетъ также изъ позднѣйшихъ формулировокъ: никакихъ обязанностей, а права безграничныя

[1]) Курсива въ подлинникѣ нѣтъ.

и ничего не признается: ни пространства, ни времени, и образъ дѣйствія любой, противъ нормальнаго мышленія!»; «этотъ знакъ есть символъ воли и независимости: долой «нормальное мышленіе» и больше никакихъ!» ... [1])

Несомнѣнно, что во всей этой игрѣ или шуткѣ есть зерно серьезнаго замысла: возстаніе творческаго воображенія противъ «нормальнаго мышленія» и прорывъ его на свободу. Несомнѣнно также, что въ провозглашеніяхъ «обезвелволпала» есть значительная доля преувеличенія: такая нигилистическая свобода не нужна никому и меньше всѣхъ самому Ремизову. Ему нужно вернуть себѣ «свѣтъ мечты и слова»; ему надо освободить себя отъ условныхъ путъ «лжи и лицемѣрія»; ему необходимо было утвердить за собою право на то, чтобы быть «откровеннымъ», «смѣлымъ» и «независимымъ» въ своемъ творчествѣ и не трепетать передъ стѣснительными запретами такъ называемаго «нормальнаго мышленія». Ему нужно было провозгласить свое право на художественное юродство; и вмѣсто того, чтобы сдѣлать это въ порядкѣ серьезной статьи, или храбро приступить къ осуществленію своего юродствующаго акта, онъ выбралъ форму все-преувеличивающей шутки, по юродски провозглашая свое право на юродство. Впрочемъ онъ, повидимому, самъ испытывалъ свой бунтъ не только какъ переходъ къ новымъ óбразамъ, но и какъ прорывъ въ безобрáзіе.

Съ этимъ надо поставить въ связь его страсть къ шалостямъ въ жизни. Онъ самъ не разъ описываетъ ихъ въ своихъ книгахъ; и обычно онѣ не лишены символическаго или мифотворческаго смысла. «Признаюсь», пишетъ онъ, «страсть творить безобразія и въ самые тягчайшіе годы и въ унылые часы жизни никогда не покидала меня. [2]) То онъ перекинетъ качалку съ писателемъ, извѣстнымъ своими самодовольными парадоксами (впрочемъ безъ всякаго вреда для онаго писатели ...); [3]) то распуститъ про своего пріятеля, упивающагося собственной безплодной діалектикой, слухъ, будто онъ горькій пьяница; [4]) или вотъ, при большевикахъ во время голода: якобы уполномоченный пріятелемъ именинникомъ, онъ наглашаетъ къ нему на скудный и небольшой пирогъ изъ черной муки — знакомыхъ и незнакомыхъ, полную квартиру, причемъ многіе изъ зазванныхъ не знаютъ хозяина даже и въ лицо; и потомъ, создавъ миѳъ «пира на весь міръ», ужасаясь и раскаиваясь, онъ слѣдитъ за возникающими мучительными неловкостями ... [5]) И такъ далѣе ...

Таковъ Ремизовъ, мѣшающій жизнь съ литературой, искусство съ біографіей, выдумку съ фолькломомъ, созерцаніе съ шалостью, мудрость съ юродствомъ; и роняющій, въ видѣ дневни-

---

[1]) «По Карнизамъ». 57. Курсивы принадлежатъ мнѣ.
[2]) «Взвихренная Русь». 344.
[3]) «Кукха». 34.
[4]) «Кукха». 27. «По Карнизамъ». 22.
[5]) «Взвихренная Русь». 343 — 348.

ковой записи или Исповѣди, страницы такого глубокаго, дѣтски-чистаго, мученическаго лиризма, что подчасъ у читателя закипаетъ сердце въ незримыхъ слезахъ... Боже мой, какъ сухи, какъ черствы, какъ безжалостны люди другъ къ другу и къ животнымъ, безъ основанія злобствуя и безцѣльно вредя!... Бываетъ такъ, что даже душу некому излить...

7.

Послѣ всего сказаннаго литературный профиль Ремизова долженъ быть ясенъ: и въ актѣ, и въ образахъ, и въ стилѣ, и въ предметѣ.

Попытаюсь прежде всего описать строеніе его художественнаго акта.

1. Я сказалъ, что жить — значитъ для него страдать. Съ этого все и начинается. Все, что онъ воспринимаетъ въ мірѣ, онъ воспринимаетъ страдающей жалостью. У него какъ бы «грудная клѣтка открыта и внутренности обнажены»; «съ такой обнаженностью горящей» онъ и живетъ, и всякое впечатлѣніе становится для него какъ бы «прикосновеніемъ къ больному мѣсту». [1]) Вотъ почему у него «душа измучена, кожа съ нея содрана»... [2]) А «если ты раненъ — и самъ вольный воздухъ растравитъ тебѣ рану». [3]) И когда онъ разсказываетъ въ «Пятой Язвѣ» о матери слѣдователя Боброва, то онъ пишетъ въ сущности о самомъ себѣ: «А ей судьбой даны были глаза — такіе вотъ самые. И она видѣла. И все, что она видѣла, шло ей въ душу. И она мучилась оттого, что все видѣла. И еще мучилась, что, какъ есть, одна была»... [4]) Вотъ почему у него «сердце захлебывается отъ гложущей боли»; [5]) и самый трудъ его есть «одна живая боль»... [6])

«Если что еще бодритъ духъ мой, это скорбь. И эта скорбь связываетъ меня съ міромъ. Скорбь же даетъ мнѣ право быть». [7]) «Все, что я вижу, и все, что я слышу, проникнуто болью»... и все больно бьетъ «меня по сердцу». [8]) «Весь міръ, всѣ вещи какъ слились со мной, прохожу черезъ груды, отрываясь, протискиваюсь, и за мной тянется цѣлый хвостъ, а къ рукамъ отъ плечъ и до пальцевъ тяготятъ тягчайшія крылья и сердце стучитъ, какъ тысяча сердецъ всего живого отъ человѣка до «бездушной» вещи. И мнѣ жалко всѣхъ». [9]) И сердце его стучитъ «отвѣтно со стукомъ сердца всей страды міра». [10])

---

[1]) «Взвихренная Русь». 317. [2]) Тамъ же. [3]) «Пятая Язва». 27.
[4]) «Пятая Язва». 26.
[5]) «Взвихренная Русь». 450.
[6]) Тамъ же. 251.
[7]) Тамъ же. 248. Курсивъ мой.
[8]) Тамъ же. 269.
[9]) Тамъ же. 93. Срв. «По Карнизамъ». 55.
[10]) «Взвихренная Русь». 105.

2. Съ «изгвожденнымъ сердцемъ» [1]) у него неразрывно связаны укоры совѣсти и чувство вины. Совѣсть его отзывается и трепещетъ укоромъ при всякомъ чужомъ страданіи. Мучаются ли больные, [2]) или бѣдные, или кричитъ на улицѣ слѣпой, замерзающій китаецъ [3]) — его совѣсть отзывается живою мукою. Онъ видитъ въ церкви бѣдняка, которому не на что купить свѣчку, — хочетъ отломить ему половину своей, это не удается, и вотъ онъ стоитъ и «не смѣетъ» молиться. [4]) Истомленный жизнью при большевикахъ, «побиральщикъ, околачивающій пороги», «загнанный» и «просто пропащій», но «открытый для всего», онъ помышляетъ жалостью и совѣстью «о волкахъ, лисицахъ и всякихъ зайцахъ», его «братьяхъ и сестрахъ безгласныхъ», [5]) Сколько въ жизни муки и безпросвѣтности — «и я никакъ не могу забыть». [6]) «И не знаю, куда мнѣ дѣваться и что сдѣлать, когда я такъ вижу, и не знаю, какъ поправить» . . . [7]) «Совѣсть болитъ — все дурное, что сдѣлалъ людямъ, до мелочей, до горькихъ нечаянныхъ словъ, все вспоминаю». [8]) «Господи. чѣмъ поправлю? Господи, не могу забыть!» [9]) «Самое тяжкое — совѣсть жизни такой». [10]) И вотъ почему у него бываетъ «такое чувство, точно» онъ «виноватъ передъ всѣми»; и тогда ему «хочется прощеніе просить у всякаго» . . . [11])

3. Естественно, что Ремизовъ, воспринимая міръ, какъ потокъ живого мученія, и встрѣчая этотъ потокъ жалостью и чувствомъ вины, не можетъ освободиться отъ вѣчнаго трепета и страха, [12]) который присоединяется у него къ первоначальному заряду метафизическаго ужаса. Напрасно онъ уговариваетъ себя, что «ничего не надо бояться» . . . [13]) Міръ глядитъ на него страхомъ и будитъ въ немъ чувство беззащитности и обреченности. Такой міръ непріемлемъ, развѣ только въ минуты «особеннаго» религіознаго подъема, когда душа «готова все принять и поднять самый тягчайшій трудъ», — «потому что такъ надо» . . . [14]) И вотъ отъ непріемлемости этого міра его душа ищетъ спасенія въ молитвѣ, въ чудѣ, въ волшебныхъ фантазіяхъ и въ снахъ. И изъ всего этого — страданія, жалости, вины, страха, молитвы, чуда, волшебства и сно-

---

[1]) «Взвихренная Русь». 472.
[2]) «По Карнизамъ». 55.
[3]) «Взвихренная Русь». 249 — 251.
[4]) «По Карнизамъ». 95 — 96.
[5]) «Взвихренная Русь». 455.
[6]) «По Карнизамъ». 316.
[7]) «Взвихренная Русь». 316.
[8]) Тамъ же. 93.
[9]) Тамъ же. 31.
[10]) «Кукха». 83.
[11]) «Взвихренная Русь». 313.
[12]) Онъ различаетъ «трепетное чувство» и «страхъ». «По Карнизамъ». 61.
[13]) Тамъ же. 73.
[14]) «Взвихренная Русь». 310.

видѣнія—слагается его художественно-юродивый актъ.

Вотъ образецъ его молитвеннаго подъема: «Знаю, много неправды... Знаю, много грѣха вопіетъ на небо — надо грѣхъ очистить, грѣхъ оттрудить. И ты благослови меня въ послѣднюю минуту, ради чистоты земли моей родимой, принять кротко мою обреченную долю!» [1]) Это — молитва обреченнаго существа. Но именно въ этой обреченности Ремизовъ всегда и во всемъ ищетъ чуда, жаждетъ его и предвосхищаетъ его явленіе. Онъ, какъ всѣ «страждущіе и неутѣшные, не чающіе себѣ утѣшенія отъ людей, отчаявшіеся въ нашемъ грѣшномъ мірѣ», бредетъ «за чудомъ — къ святому, освященному вѣрою въ вѣкахъ». [2]) «Душа не острупѣлая, душа не задохнувшаяся въ мертвыхъ тискахъ, еще живая — ищетъ чудесъ. И въ этомъ ея послѣднее спасеніе. Хочетъ воплотить не бывшее, но всѣмъ сердцемъ желаемое и всѣмъ духомъ требуемое». [3]) А когда объективное чудо медлитъ и не приходитъ, то онъ творитъ субъективное «чудо» — въ фантазіяхъ и въ сновидѣніяхъ.

4. Вотъ почему воображеніе является второй основной творческой силой въ его художественномъ актѣ.

Воображеніе Ремизова знаетъ конечно и чувственный опытъ, но не прилѣпляется къ нему. Внѣшнее онъ долженъ подмѣтить жалостью или страхомъ, тогда онъ передаетъ его съ большимъ мастерствомъ. И когда онъ замѣтитъ что-нибудь жалостью, то изобразительность его,— не подобная ни чувственной зоркости Бунина, ни скульптурной символикѣ Шмелева, — бываетъ исполнена своей особой лирической, за душу хватающей, нѣсколько стилизованной, Нестеровской прелести. Вотъ они — глаза Вѣры Николаевны: «потерянные глаза Святой Руси, оробѣвшей, съ вольнымъ нищенствомъ... все выносящей, покорной терпѣливой Руси, которая гроба себѣ не построитъ, а только умѣетъ сложить костеръ и сжечь себя на кострѣ»... [4]) Бываютъ еще и такіе глаза: «ихъ возжигаетъ какой-нибудь очень высокій ангелъ»... [5]) А вотъ старушка Акумовна: «маленькая, черненькая, лицо смуглое — жукъ, а улыбается и поглядываетъ какъ то по-юродивому не прямо, а изъ стороны, голову немножко на бокъ, и кроткая — никогда ни на кого не осердится». [6]) Такіе образы, — сдѣланные нѣсколькими сердцемъ уловленными штрихами, не забываются: они остаются въ душѣ навсегда.

А то, что онъ замѣтитъ страхомъ, онъ передаетъ или съ точностью, доводимой до отвращенія, [7]) или же съ шаловливой зоркостью сказочника. Однако внѣшнее воспріятіе не плѣняетъ его и не ведетъ его искусства.

---

[1]) «Звенигородъ Окликанный» 146 — 147.
[2]) «По Карнизамъ». 17. Срв. 56.
[3]) «Взвихренная Русь». 238.
[4]) «Крестовыя Сестры». 101. Срв. 63. [5]) «Три Серпа». 1. 140.
[6]) «Крестовыя Сестры». 47. [7]) Срв. напр. хожденіе Акумовны по мукамъ. «Крестовыя Сестры». 48 — 50; или въ сновидѣніяхъ.

Въ отличіе отъ многихъ другихъ писателей, которые идутъ отъ наблюденія къ изображенію, Ремизовъ долженъ сначала творчески вообразить, чтобы потомъ изобразить.[1]) И такъ какъ онъ часто видитъ то, чего другіе не видятъ, то «изобразительность» «письма» становится для него главной задачей.[2]) Дневной міръ трезвыхъ вещей и отчетливыхъ очертаній мѣшаетъ ему; поэтому у него «самый лучшій часъ для писанія — сумерки: утро — контроль, ночь — запись, а писать — сумерки»...[3]) Въ сумерки у него, какъ у дѣтей «глаза ясные», «не забиты вещами»;[4]) въ это время онъ «глазатъ», «стрекозьимъ глазомъ».[5]) Имъ то онъ и созерцаетъ, и пишетъ свою зыбкую «воздушную постройку», которую могутъ «сдуть» «пустяки послѣдніе, слово, движеніе»...[6]) Его фантазія — «недотрога»...[7]) Ему нуженъ не «развитой мозгъ», который «втиснутъ въ эвклидово желѣзо», но именно поэтому «слѣпъ, не видитъ»... а «недоразвитой мозгъ», «который видитъ», и «зрячъ» при всей своей безпомощности... «А вотъ, когда станетъ тѣсно и всѣ аксіомы разорвутся, какъ цѣпи, ты и не хочешь, а увидишь — и басаркуновъ, и полудницъ, и полдневнаго, и кикиморъ, и эспи, и гешпенста, и всякихъ цверговъ — «бѣсовъ», но ужъ не такъ, не съ пустыми руками»[8]).

Гдѣ здѣсь конецъ трезваго наблюденія, и гдѣ начало дѣйствительнаго «духовидѣнія»? И гдѣ здѣсь дневная фантазія оплодотворяется сномъ, гдѣ она смѣшивается съ нимъ, и гдѣ вытѣсняется имъ — сказать не возможно. Такъ напр. свой поэтическій лепетъ о цвѣткѣ, о «монашкѣ», принесшемъ «зеленую вѣточку» — этимъ лепетомъ начинается волшебная книга «Посолонь», — Ремизовъ самъ характеризуетъ, какъ «полусонъ-полуявь», что впрочемъ не мѣшаетъ ему угостить этого аллегорическаго «монашка»... «турецкими баранками» (?!)...[9])

У него бываютъ сновидѣнія и во снѣ, и на яву. И замѣчательно, что онъ къ своимъ соннымъ сновидѣніямъ относится столь же серьезно, какъ и къ дневнымъ. Не то, чтобы онъ ихъ толковалъ предсказательно, хотя онъ прекрасно владѣетъ русскимъ народнымъ сно-толкованіемъ и иногда съ полусерьезной улыбкой преподноситъ его слушателю или читателю; но онъ воспринимаетъ приснившіеся ему образы такъ, какъ если бы это были зрѣлые и равноцѣнные художественные образы. Это не сновидѣнія его «героевъ», какъ бываетъ у другихъ писателей, описывающихъ сны ради «психологическаго» изображенія своихъ персонажей... Это его соб-

[1]) Въ романахъ «Прудъ», «Пятая Язва» и «Оля» онъ ближе къ наблюденію, чѣмъ къ фантазіи.
[2]) «По Карнизамъ». 36.
[3]) Тамъ же. 115. Срв. 91.
[4]) Тамъ же. 19. Срв. «Посолонь». Предисловіе.
[5]) Тамъ же. 19.
[6]) «Взвихренная Русь». 117.
[7]) Тамъ же. 117·
[8]) «По Карнизамъ». 67.
[9]) «Посолонь». Предисловіе. 9. Стр. 13 — 14. «Кукха». 88.

ственныя сновидѣнія, которыя по его мнѣнію ничуть не хуже другихъ описываемыхъ имъ «образовъ». А сны у него яркіе, неожиданные, то «костяные» и «кровавые», [1]) то каррикатурные, то символическіе, то нелѣпые и ни на что непохожіе... Это на нихъ онъ понялъ, что «дурь» и «безтолочь»—суть отецъ и мать «всего сущаго»... [2]) Такимъ образомъ онъ все сплетаетъ въ единое повѣствованіе, обычно даже не предупреждая читателя, что вотъ, начинается «сонъ», а только укорачивая для «сновъ» — строчку на страницѣ. [3]) И когда описываемый имъ главный рядъ образовъ оказывается кошмарнымъ, — какъ совѣтскій бытъ въ эпоху революціи во «Взвихренной Руси, — тогда возникаетъ своеобразный художественный эффектъ: объективный бедламъ событій и субъективный бедламъ сновидѣній отражаются другъ въ другѣ, какъ два сошедшихъ съ ума зеркала; — изъ «внѣшняго» и «внутренняго» возникаетъ единое отвратительное и мучительное умопомѣшательство, прерываемое лирическими отступленіями и глубокомысленными формулами, идущими изъ души автора.

5. Естественно, что преобладаніе чувства и воображенія въ художественномъ актѣ Ремизова, должно отодвинуть на дальній планъ волевое начало. Такъ это и есть. «Художественно-юродивый» актъ, трепещущій болью и страхомъ, и склоняющійся передъ судьбою, покоряется прежде всего тому потоку образовъ, который льется изъ безсознательнаго. Вспомнимъ, что волевое начало въ творчествѣ было устранено Ремизовымъ въ лицѣ «нормъ» и «формъ», «традицій» и «запретовъ». И потому художественно-обезьяній бунтъ открываетъ ему путь не къ «волѣ и независимости», [4]) а къ независимости отъ воли, къ безвольному плаванію по океану фантазій и сновидѣній.

Искусство Ремизова обычно, если не всегда, возникаетъ изъ нѣкоторой безвольной сумеречности, изъ фантазирующей полудремы, льющей матеріалъ своихъ содержаній въ его перо. Автору, конечно, лучше знать — «вынашиваетъ» ли онъ свои произведенія и строгъ ли тотъ «отборъ», которому онъ подвергаетъ свои образы. Но у критика накопляется и отстаивается непреоборимое впечатлѣніе, что авторъ не властвуетъ надъ своимъ матеріаломъ, а покоряется ему. Его фантазирующая дрема посылаетъ въ его писательское «поле» — то глубокомысленные, сверлящіе, сіяющіе, подчасъ просто геніальные лучи и образы, то капризно-лукавые прыжки въ сторону, то странно-жуткія химеры, то дерзновенныя преувеличенія, то совершенно-беспредметные сны, которые Ремизовъ самъ называетъ «сонной несообразицей» [5]) или своей «абракадаброй»... [6])

---

[1]) «По Карнизамъ». 124.

[2]) «Кукха». 116.

[3]) Короткая строчка впрочемъ не всегда означаетъ у Ремизова начало сна. Напр. «Взвихренная Русь». 9. 10. 76. 77. 100. 180—189. 197 и др.

[4]) «По Карнизамъ». 57.

[5]) «Кукха» 116.

[6]) «Взвихренная Русь». 415.

Тутъ и зрѣлое, и незрѣлое; прекрасное и отталкивающее; изящное и безвкусное; молитвенно-священное и подчасъ приближающееся къ кощунству. Авторъ *безволенъ въ своемъ творческомъ актѣ*; онъ какъ-будто не хочетъ или не умѣетъ владѣть потокомъ своихъ ассоціацій и образовъ; онъ повидимому освободилъ себя отъ строгаго, творческаго «нѣтъ!»; онъ не творитъ, а «уносится»; не строитъ, а тонетъ.

Вотъ почему искусство Ремизова, при всемъ его содержательномъ разнообразіи и богатствѣ, пріобрѣтаетъ характеръ *субъективизма, душевнаго импрессіонизма* или, если угодно, «*аутизма*»; аутизмъ же есть склонность воспринимать, цѣнить и формировать объективную реальность согласно собственнымъ, личнымъ, аффективно-фантастическимъ потребностямъ, «убѣдительнымъ» только для самого автора... И такой «аутизмъ» характеренъ особенно для художниковъ-фантастовъ, склонныхъ какъ можно меньше считаться съ объективными законами образа, предмета и эстетической матеріи.

6. Въ тѣсной связи съ этимъ «безволіемъ» художественнаго акта стоитъ у Ремизова потребность не стѣснять себя силою и обязательностью художественнаго *замысла*.

Ремизовъ — на рѣдкость умный человѣкъ и глубокій мыслитель. Въ его произведеніяхъ разсыпано цѣлое богатство философическихъ прозрѣній, интуитивныхъ обобщеній, глубокомысленныхъ афоризмовъ. Этотъ фантастъ все время пребываетъ въ состояніи *философическаго вопрошанія*, — искренняго, бережнаго, трепетнаго; онъ все время созерцательно ищетъ и обрѣтаетъ. Онъ *мыслитъ сердцемъ и любитъ помысломъ*. Но какъ *воображающій художникъ*, — онъ *юродствуетъ*, сознательно и принципіально возставая «противъ нормальнаго мышленія».

Мысль его уходитъ и смолкаетъ, когда воображеніе берется за свое художественное дѣло. Она почти не участвуетъ въ цензурованіи, отборѣ и расположеніи матеріала. Она безвластна и не чинитъ препятствій ничему. Она не подбираетъ подходящее и не стремится «свести концы съ концами». Воображеніе творитъ «самозаконно» и «самовольно» (т. е. безвольно); такъ, какъ если бы кто-нибудь, собирая веревочки въ одинъ большой клубокъ, привязывалъ бы ихъ одну къ другой, въ случайномъ порядкѣ ихъ «прихода»: толстую бичевку, шелковую ленточку, тоненькую ниточку изъ аптеки, пестрый шнурокъ изъ магазина и т. д., — всегда готовый покорно продолжить клубокъ или внезапно закончить его на любомъ звенѣ... Напрасно было бы спрашивать, почему «тамъ» началось? Почему «тутъ» кончилось? Произведенія Ремизова нерѣдко не заканчиваются, а обрываются; и когда они обрываются катастрофой («Прудъ», «Пятая Язва», «Крестовыя Сестры»), то у читателя все-таки остается впечатлѣніе «вытолкнутаго», а не благодарно и завершительно отпущеннаго зрителя...

А всѣ мысли, интуитивные проблески, обобщенія и тѣ своеобразные, столь характерные для Ремизова лирически-философическіе вздохи, которыми такъ богаты его писанія—все это обыч-

но остается голосомъ автора, вставкою «отъ себя», комментаріемъ къ разсказу [1]) или «нравоученіемъ»; и рѣдко рождается изъ ткани художественнаго образа.

Таковъ художественный актъ Ремизова въ его основномъ очертаніи.

8.

Если мы обратимся теперь къ плану художественныхъ образовъ, то мы найдемъ слѣдующее.

Въ художественномъ творчествѣ есть два необходимыхъ «мига» (или, длительно говоря, два «періода» и два «слоя»): мигъ, когда живетъ авторъ, и мигъ, когда живетъ его художественный образъ. Если не будетъ живого трепета въ душѣ художника, то образъ или совсѣмъ не возникнетъ (не изъ чего!...) или окажется выдумкой, искусственнымъ «гомункуломъ». Если не затрепещетъ рождающійся образъ, то никакое богатство духа и опыта не сдѣлаетъ человѣка авторомъ и художникомъ. На самомъ дѣлѣ оба эти процесса творческаго трепета протекаютъ одновременно и параллельно.

Но есть между ними нѣкое закономѣрное соотношеніе, а именно: если авторъ (подобно актеру) [2]) переживаетъ свой жизненный опытъ слишкомъ остро, глубоко и мучительно, то можетъ оказаться, что образъ его не передаетъ ни этой остроты, ни этой глубины. Человѣкъ изживетъ въ своемъ лицѣ слишкомъ многое изъ того, что должно было войти «зарядомъ» въ его художественные образы. «Человѣкъ» обезсилитъ «автора»; мученикъ помѣшаетъ художнику. Первоначальная субъективная сила личнаго огня окажется столь интенсивной, что на объективизацію художественныхъ образовъ пойдутъ лишь остатки ея. И тогда форма художественнаго творчества не удовлетворитъ самого писателя: онъ увидитъ самъ, что не можетъ ни «выдохнуть», ни «выстонать» свои аффективные заряды въ художественныхъ образахъ — и обратится къ полухудожественной, полу-біографической формѣ «воспоминаній», «дневника», «исповѣди» и т. под. Чѣмъ глубже и острѣе личное переживаніе, тѣмъ большей должна быть и способность «перевоплощенія» или «объективизаціи». Въ этомъ смыслѣ Тургеневу, какъ художнику, было гораздо «легче», чѣмъ Достоевскому; Шмелеву, какъ художнику, необходима гораздо большая сила перевоплощенія, чѣмъ Лѣскову или Чехову; если бы Шекспиру или Ибсену былъ присущъ даръ объективизаціи въ тѣхъ скудныхъ размѣрахъ, которыми обладалъ Метерлинкъ, то они навѣрное не создали бы ни одной драмы.

---

[1]) Особенно въ сказкахъ. Напр. «Сказки русскаго народа». Стр. 13.
[2]) См. объ этомъ въ книгахъ К. С. Алексѣева-Станиславскаго.

И вотъ, въ творчествѣ Ремизова обнаруживается именно эта диспропорція. Его тонкая и нѣжная, сверхчувствительная и хрупкая душа («обнаженная»!) мѣшаетъ «автору»; мученикъ растрачиваетъ заряды художника. И авторъ обращается къ литературной формѣ «исповѣди», «дневника» и «воспоминаній», къ созданію произведеній, которыхъ главнымъ «героемъ» оказывается самъ авторъ и гдѣ «предметъ» трактуется въ не художественной или полухудожественной формѣ («Взвихренная Русь», «По Карнизамъ», «Кукха», «Ахру»). Я устанавливаю это не въ смыслѣ «осужденія», но ради постиженія: строеніе художественнаго акта у Ремизова таково, что имѣющаяся въ его распоряженіи сила перевоплощенія не справляется съ глубиной, остротой и сложностью начувствованнаго имъ (въ любви, въ жалости и ужасѣ) жизненнаго матеріала. Воображеніе не успѣваетъ и не можетъ переработать въ образы все то, что несетъ ему аффектъ сердца; и автору приходится искать себѣ особыхъ путей. Эти пути вскрыты уже выше: выработка юродствующаго акта; уходъ въ миѳотворчество; отказъ отъ чисто-художественной объективизаціи.

Именно этимъ и опредѣляется образный составъ его произведеній.

1. Перевоплощеніе дается Ремизову тѣмъ легче и оказывается тѣмъ совершеннѣе, чѣмъ больше создаваемые имъ образы допускаютъ миѳическое построеніе и произвольное насыщеніе. Ремизовъ, творящій миѳъ, оказывается иногда болѣе изобразительнымъ и художественно-убѣдительнымъ, чѣмъ Ремизовъ, творящій психологическій романъ съ живыми людьми.

Такъ, когда онъ одушевляетъ вещи, то читатель или слушатель вѣритъ ему легко и охотно. Да, «вещи живутъ своей жизнью!» [1]) «Вещи страдаютъ! ... это сущая правда. Вещи иногда больнѣе чувствуютъ, чѣмъ занятые дѣлами люди, которымъ ни до чего». [2]) «Вещь — это духъ живой!» [3]) Что́ думаетъ «корябала»; какъ «фейермэнхенъ» скликалъ гномовъ и цверговъ», на помощь бѣдному автору, когда онъ «брякнулся» на улицѣ подъ автомобиль ... ; [4]) почему вдругъ съ ниточки «пропалъ гешпенстъ»; и какъ это ночью, во снѣ «оно» вдругъ «вылѣзло бокомъ», «изъ шкапа», «изъ стѣнокъ» «расщепляя, какъ прорѣзаясь: тоненькій, двѣ руки, три ноги, какъ полагается» ... [5]) Что такое «банная нежить» — «она въ сырости заводится изъ человѣческихъ обмылковъ, — а потому страсть любопытна» [6]) и многое другое — все это воспринимается нами съ мгновеннымъ и подлиннымъ сочувствіемъ. Съ довѣрчивой жутью

---

[1]) «По Карнизамъ». 75.

[2]) Тамъ же. 112. Срв. 113, ссылку на Франциса Жама. Сравните также «Взвихренная Русь». 193.

[3]) «Взвихренная Русь». 483.

[4]) «По Карнизамъ». 106.

[5]) Тамъ же. 39.

[6]) «Посолонь». 127.

читаемъ мы и про Бабу-Ягу съ ея «коловертышами», не всегда видя воображенiемъ, но всегда пугаясь наивною глубиной нашего дѣтскаго сердца. И когда мы замѣчаемъ, что многiе, извѣстные намъ изъ сказокъ общенародные образы видоизмѣняются у Ремизова, прiобрѣтаютъ новыя свойства или участвуютъ въ новыхъ похожденiяхъ, то и этотъ новый «ремизовскiй» миѳъ и «ремизовскiй» фольклоръ мы нерѣдко готовы воспринимать, какъ новыя, достовѣрныя извѣстiя изъ жизни старой знакомой нечисти.

Осложненiя и затрудненiя начинаются съ того момента, когда Ремизовъ переходитъ къ мiру живыхъ людей.

2. Здѣсь перевоплощенiе дается Ремизову тѣмъ легче и оказывается изобразительно тѣмъ совершеннѣе, чѣмъ проще, чѣмъ элементарнѣе описываемое человѣческое существо.

Понятно, почему это такъ обстоитъ. Сила перевоплощенiя пробуждается у Ремизова на путяхъ жалости или страха. Онъ вчуствуется и объективируется съ творческой легкостью, когда душа его содрогается отъ состраданiя или когда она воспринимаетъ нѣчто пугающее. Но жалость и страхъ суть аффекты первичные и первобытные: они упрощаютъ и воспрiятiя, и самое воспринимаемое содержанiе; они приковываютъ субъекта къ его собственному состоянiю, и не уводятъ его въ глубину предмета; они не показываютъ сложность образа, а даютъ его въ цѣлостно-упрощенномъ очертанiи, — желаемаго или пугающаго. Душу непосредственную, не дифференцированную, плывущую въ быту и не осложняющую свою жизнь ни сильными дѣянiями, ни сложной рефлексiей — легче и проще показать изъ акта жалости: взять ее чувствомъ и вызвать къ ней сострадание. Таковы страдающiе герои ремизовскихъ сказокъ; таковы почти всѣ дѣйствующiя лица въ романѣ «Крестовыя Сестры»; таковъ «Пѣтушокъ»; такова въ сущности и главная героиня романа «Оля».

Но, какъ только начинаются душевныя осложненiя и духовныя углубленiя въ душѣ героя, такъ изображенiе его требуетъ иной, болѣе могущественной силы воспрiятiя, и повышенной, прямо таки — скульптурной силы воплощенiя. Слѣдователя Боброва («Пятая Язва»), Маракулина («Крестовыя Сестры»), Николая Огорѣлышева («Прудъ») — нельзя ни воспринять, ни изобразить жалостью или страхомъ. Они требуютъ не только цѣлостнаго акта (дифференцированной жизни чувства, объективирующаго воображенiя, волевой стихiи, перевоплощеннаго мышленiя), но еще и индивидуализирующей художественной скульптуры: такого героя нельзя показать внѣшнимъ описанiемъ, достаточнымъ для «Неуемнаго Бубна», но недостаточнымъ для сложной внутренней жизни; его нельзя показать и однимъ проникновеннымъ и пронизывающимъ лучомъ сострадания.

Здѣсь необходима пластинка внутренняго опыта, скульптура духа, убѣдительно показывающая личностное единство и психическую цѣльность изображаемой сложной души. И тамъ гдѣ это

необходимо — изображеніе Ремизова становится менѣе убѣдительнымъ, а образы становятся иногда мучительно - непроглядными.

3. Такіе образы рисуются Ремизовымъ, не какъ «обособленные», объективированно-отрѣшенные, а какъ «прикрѣпленные»: они остаются прикрѣпленными къ личности самого автора и, сообщаясь съ нимъ, получаютъ свою сложность и свои черты въ порядкѣ заимствованія отъ него самого.

Есть два способа творить художественный образъ: способъ «обособляющій» и способъ «прикрѣпляющій».

Обособляющій способъ ищетъ для художественнаго образа полной самостоятельности, законченнаго «бытія о себѣ». Авторъ перевоплощается и исчезаетъ; его нѣтъ; онъ растворился въ образѣ, переплавился въ немъ; вливая въ него всѣ свои особенности, онъ перечеканивалъ ихъ въ чистое, законченное бытіе самого героя. Герой можетъ быть и чувствуетъ такъ, какъ свойственно самому автору, можетъ быть думаетъ, и поступаетъ подобно ему; но онъ сталъ самостоятельнымъ, законченнымъ организмомъ, художественно объективной величиной. Такъ пишутъ всегда Достоевскій и Чеховъ; не всегда Л. Н. Толстой (Безухій, Левинъ, Нехлюдовъ — болѣютъ не своими заданіями, а «идеями» заимствованными отъ автора); Бунину это прекрасно удается при изображеніи примитивовъ; Шмелевъ достигаетъ въ этой скульптурѣ образа большого совершенства; Мережковскому это не удается почти никогда.

Напротивъ, прикрѣпляющій способъ не ищетъ для своего образа законченной самостоятельности и скульптурности; онъ не заботится о томъ, чтобы авторъ «замеръ» или «умеръ» въ своемъ художественномъ созданіи; онъ не «замѣтаетъ слѣдовъ». Образъ остается художественнымъ «выдѣленіемъ» творящей души, не отдѣляющимся отъ него, подобно инымъ «духамъ» на спиритическихъ сеансахъ. Авторъ не перевоплощается, а только «наряжается». Или — онъ не показываетъ своего героя — «вотъ, такъ есть», смотри: это онъ, онъ самъ, и обо всемъ забудь!» . . . . а только разсказываетъ о немъ, и при томъ такъ, что герой сквозитъ черезъ автора, а авторъ выглядываетъ изъ героя или изъ-за героя. Тогда читателю не удается забыться въ душѣ героя: онъ тоже не перевоплощается, а только воображаетъ, «представляетъ себѣ», наблюдаетъ и «освѣдомляется» о происходящемъ. Герой не поглощаетъ читателя, а читатель не вѣритъ до конца въ реальность героя. Читатель жалѣетъ героя или ужасается на него и за него, но не исчезаетъ въ немъ и не забываетъ въ немъ — ни себя, ни автора. Такъ пишетъ часто Тургеневъ; такъ иногда — сознательно и намѣренно — показываетъ — разсказываетъ Лѣсковъ; такъ выводитъ Бунинъ Митю въ «Митиной Любви» и Корнета Елагина; такъ создано почти все у Мережковскаго. И вотъ именно такъ показываетъ своихъ трагически-сложныхъ героевъ Ремизовъ.

Ни Коля Огорѣлышевъ, ни слѣдователь Бобровъ, ни Маракулинъ — не воспринимаются нами, какъ законченныя, самостоятельно-обособленныя индивидуальныя личности (именно «такъ» сущіе). Это душевныя пространства, полныя муки; и изъ этой муки мы то и дѣло слышимъ — остро и нѣжно чувствующаго, умнаго и не волевого автора. Это котлы, въ которыхъ кипитъ хаосъ сомнѣній и отчаяній, или, какъ въ душѣ Огорѣлышева — хаосъ ожесточенныхъ и злыхъ страстей. И этотъ хаосъ осложняется — въ одномъ случаѣ непреодолѣннымъ развратно-хулиганскимъ дѣтствомъ (Огорѣлышевъ), въ другомъ — запоемъ (Бобровъ), въ третьемъ — явной склонностью къ душевной депрессіи (Маракулинъ). И вслѣдствіе всего этого, читатель воспринимаетъ ихъ *со стороны*, освѣдомленіемъ и наблюденіемъ, а не *художественнымъ отождествленіемъ*, и, разставшись съ ними, вспоминаетъ о нихъ, какъ о подсмотрѣнномъ и, слава Богу, окончившемся тягостномъ сновидѣніи . . .

4. Вотъ почему у Ремизова бываютъ произведенія, въ которыхъ герои остаются *совсѣмъ не показанными*, никакъ, — ни внѣшне-чувственно, ни внутренно-душевно. Въ такихъ произведеніяхъ, напоминающихъ романы Писемскаго или Лѣскова («Некуда», «На ножахъ»), авторъ просто описываетъ внѣшнюю обстановку и разныя происшествія изъ жизни героя, нисколько не заботясь о его единомъ скульптурномъ образѣ.

Такая опасность намѣчалась уже въ раннихъ романахъ Ремизова — «Прудъ», «Крестовыя Сестры», «Пятая Язва». Она окончательно настигаетъ его въ романѣ «Оля».

Этотъ романъ разсказывается какъ бы по воспоминаніямъ [1]) главной героини — сначала ребенка, потомъ гимназистки, наконенъ революціонно-настроенной курсистки. *Ея* внѣшность показана; остальные герои только именуются, но не показываются чувственному воображенію читателя (за исключеніемъ брата и сестры Карауловыхъ). Поэтому всѣ они проносятся передъ читателемъ, какъ *именованныя тѣни* и мгновенно забываются. *О нихъ* сообщается не мало занимательнаго и курьезнаго: почти все согрѣто любовно-теплымъ отношеніемъ автора къ героямъ, въ особенности къ главной героинѣ — Олѣ. Но психологическая скульптура Оли не только не удается, но просто *не состаивается*.

Авторъ все время стремится внушить читателю умиленное преклоненіе передъ Олей. Читатель быстро улавливаетъ это, настораживается и начинаетъ сопротивляться. Олѣ повидимому присущъ извѣстный зарядъ темперамента и внѣшней привлекательности; она своевольна и настойчива. Но это и все, что автору удается показать. Напрасно онъ увѣряетъ насъ на словахъ, что Оля «смышленая», «умница»; [2]) ибо вслѣдъ затѣмъ онъ повѣствуетъ о множествѣ ея словъ и поступковъ, свидѣтельствующихъ объ обратномъ: [3]) о ея безпредѣльной довѣрчиво-

---

[1]) Срв. «Оля». 104. 111. [2]) «Оля». 43.

[3]) Напр. «Оля». 34. 42. 45. 55. 59. 60. 182. 183. 230. 237. 244. 283. 310.

сти, [1]) недогадливости, узкомъ доктринерствѣ и т. д. Напрасно онъ говоритъ о ея добротѣ и жалостливости: [2]) множество нечуткихъ, [3]) до жестокости недобрыхъ, [4]) безтактныхъ [5]) поступковъ ея говорятъ убѣдительнѣе автора. Если у нея «пламенная воля» и «пробужденный духъ» [6]) — то надо это художественно показать, а не увѣрять въ этомъ читателя на словахъ. Если она «неисчерпаема», [7]) то читатель долженъ это почувствовать и увидѣть, какъ у Достоевскаго; а вмѣсто этого ему сообщаютъ о ея узкихъ сужденіяхъ и плоскихъ критеріяхъ. [8]) Если она «не можетъ долго находиться на людяхъ», то почему же она такъ наслаждается на балахъ [9]) и такъ блаженствуетъ въ революціонной общественности? У читателя слагается убѣжденіе, что Оля ни минуты не можетъ побыть одна!... Читатель съ изумленіемъ узнаетъ, что вдругъ, ни съ того ни съ сего, все революціонное стало для Оли «завѣтнымъ» и святымъ; [10]) а впослѣдствіи, что она вдругъ полюбила всѣхъ своихъ домашнихъ . . . [11]) Психологическаго единства нѣтъ. Душевная субстанція Оли не показана. Внутренняя скульптура отсутствуетъ; и любовь автора къ Олѣ не передается читателю.

5. Съ этимъ недостаткомъ объективной душевной скульптуры тѣсно связано затрудненное фабулированіе, присущее всѣмъ произведеніямъ Ремизова.

Герои Ремизова безвольны. Они имѣютъ существованіе, или, если угодно, — они «предстоятъ». Но они не дѣйствуютъ, не совершаютъ поступковъ. Ихъ бытіе — не динамическое, а статическое. Если же они совершаютъ какіе-нибудь поступки, какъ Оля или Николай Огорѣлышевъ, то эти поступки возникаютъ безъ достаточнаго художественнаго основанія: ихъ возникновеніе, ихъ волевая мотивація въ душѣ героя остаются непоказанными.

Поэтому фабула у Ремизова («ходъ событій») не заложена въ герояхъ, въ ихъ свойствахъ и страстяхъ. Онъ долженъ брать ее «извнѣ». Если же она не приходитъ, то повѣствованіе превращается въ нанизываніе происшествій [12]) или человѣческихъ фигуръ. [13]) Свершенія, развитія, восхожденія, крушенія, борьбы, драмы — нѣтъ. Есть острова — и провалы между ними. Таковы не только романы Ремизова, но и сказки его: вотъ завязка, эпизодъ, еще эпизодъ, а развязка не наступаетъ, потому, что завязка была случайна и не динамична. Въ «Олѣ» ему помогаетъ

---

1) «Оля». 110. 113. и др.
2) Тамъ же. 11. 171. 263. 325.
3) Тамъ же. 120. 126. 156. 237. 251.
4) Тамъ же. 130. 177. 181. 233. 235.
5) Тамъ же. 164. 189. 223. 260.
6) Тамъ же. 207.
7) Тамъ же. 231.
8) Напр. «Оля». 239. 241. 303.
9) «Оля». 233.
10) Тамъ же. 200.
11) Тамъ же. 325.
12) «Прудъ», «Оля».
13) «Крестовыя Сестры». «Пятая Язва».

«біографія», «воспоминанія»; въ «Посолони» — времена года; въ сказкахъ и легендахъ — помощи нѣтъ ни откуда. Поэтому его повѣствованіе иногда обрывается «ни-на-чемъ» и читатель изумленно спрашиваетъ: «и конецъ? но почему же?!...»[1]) Да потому что — конецъ!... Взвиваются и разсѣиваются мечты поэта. Образы сгустились... И разрѣдились... По греческому философу Анаксимену... Ихъ принесло, — такъ, «ни почему», и такъ же унесло. Это художественные профили, игры, комбинаціи. Реальности въ нихъ нѣтъ; и законамъ они не подчинены. Аутистически творящій фантастъ — даетъ не «необходимое», а «возможное»: а это «возможное» возникаетъ изъ его личныхъ особенностей и потребностей; онъ поетъ, исходя изъ своего желанія, себѣ на радость; и радуется, если другіе люди тоже радуются его играмъ. А самъ онъ не лѣпитъ и не формируетъ, а наслаждается мукою и страдаетъ въ наслажденіи. Если его потребность и радость случайно совпадаютъ съ вѣрной дорогой — то выйдетъ художественное; а если нѣтъ — ну, что же дѣлать, не взыщите!...

6. Все это указываетъ на то, что образный планъ у Ремизова не подчиненъ закону художественной необходимости. Образная ткань его повѣствованій не имѣетъ единаго русла, той единственной возможности, которая дается художественно-зрѣлымъ замысломъ и создаетъ «художественную форму». И въ этомъ смыслѣ его раннія романы «Крестовыя Сестры» и «Пятая Язва» и особенно разсказъ «Пѣтушокъ» являются счастливымъ исключеніемъ.

Въ изложеніи своей повѣсти Ремизовъ не движется по главному «проспекту», но вовлекаетъ въ дѣло и «боковыя улицы«, и «переулки». Составъ его «дѣйствующихъ лицъ» обширенъ и случаенъ. Такъ обстоитъ даже въ «Пятой Язвѣ», гдѣ цѣлыя главы заняты вычерчиваніемъ «профилей», и гдѣ множество людей только упоминается, только снабжается какой-нибудь одной, мѣтко схваченной, обычно компрометирующей чертой. Это даже не «герои», а какъ бы типическіе статисты. Это обиліе недѣйствующихъ «дѣйствующихъ лицъ» смущаетъ читателя и въ «Олѣ»; и кончается тѣмъ, что читатель ихъ просто не запоминаетъ, или забываетъ...

Такъ же обстоитъ дѣло и съ эмпирическимъ описаніемъ обстановки. Гдѣ только возможно Ремизовъ включаетъ въ разсказъ матеріалъ быта и фольклора, самъ по себѣ можетъ быть и «любопытный», но художественно не оправдываемый. Вотъ двѣ страницы — подробная опись «бабушкинаго» приданаго;[2]) вотъ полстраницы — исчисленіе пасхъ, тортовъ и наливокъ;[3]) еще полстраницы — выписка изъ поваренной книги: рецептъ брусничной пастилы;[4]) еще столько же отведено подъ святочную колядку...[5]) На ряду съ этимъ всюду вставляются «сны»;[6])

[1]) Напр. «По Карнизамъ» — разсказы Esprit. La Matiére. «Пять бубликовъ». «Бику». «Сказки русскаго народа». Христовъ Крестникъ. Сторона Небывалая. Разсказы: Галстукъ. Сказки «Е». Вторая сказка. Пятая сказка».

[2]) «Оля». 25 — 44. [3]) «Оля». 44. [4]) «Оля». 173.

[5]) «Оля». 197. [6]) Напр. «Оля». 217 — 219. 278 — 279.

и читатель часто не знаетъ, что съ ними дѣлать и какъ ихъ художественно осмыслить. Въ довершеніе всего иногда появляются такія «вставки», отъ которыхъ читатель совершенно растеривается. Такъ напр. въ романѣ «Оля», дѣйствіе коего развертывается лѣтъ за десять до первой міровой войны, имѣется вставка въ три страницы — изъ «бѣженскаго быта», объ эмигрантскомъ Парижѣ и Берлинѣ ... И вообще о черствости людской и неумирающей сплетнѣ ... Включая такія трагическія или лирическія вставки «отъ себя», Ремизовъ повидимому не представляетъ себѣ, до какой степени эти вставки, совершенно независимо отъ ихъ содержанія, срываютъ въ душѣ читателя художественную установку, — вниманіе, довѣріе, всю работу эмоціональнаго и созерцающаго воображенія, самое желаніе читать дальше.

Есть неумолимый художественный законъ, согласно которому все, что можетъ быть исключено изъ произведенія, должно быть исключено изъ него: все лишнее, немотивированное, утомляющее, развлекающее, растрачивающее вниманіе читателя. И съ этимъ закономъ Ремизовъ не считается.

7. Это отсутствіе заботы объ органической цѣльности произведенія и о его образной правдоподобности выразилось у Ремизова съ особенной наглядностью въ его двухтомномъ произведеніи «Три Серпа, Московскія любимыя легенды». Фантастическіе разсказы о Св. Николаѣ, Мирликійскомъ чудотворцѣ, [1]) составлены авторомъ такъ, что читатель съ первыхъ же страницъ испытываетъ художественный испугъ и разочарованіе, и не разстается съ этими чувствами до конца.

Дѣло въ томъ, что въ этихъ разсказахъ бытовой и образный матеріалъ берется сразу изъ первыхъ вѣковъ послѣ Рождества Христова, изъ среднихъ вѣковъ европейской жизни, изъ православной Руси, изъ большевицкой революціи, изъ современнаго эмигрантскаго быта во Франціи и изъ русской сказки. И все это обрушивается на читателя.

Вотъ въ концѣ третьяго вѣка плыветъ по Черному морю пароходъ, на немъ три православныхъ купца изъ Ростова Великаго и на билетахъ у нихъ значится: «Cabine de luxe 200». Все это происходитъ при жизни еще не прославившагося Св. Николая, а купцы ему уже молятся и онъ ихъ спасаетъ. [2].

Вотъ Св. Николай летитъ на аэропланѣ въ Александрію, гдѣ «цикъ» передалъ власть патріарху, а патріархъ велѣлъ архонтамъ надѣть синее камло. [3])

Вотъ Св. Николай летитъ на коврѣ-самолетѣ и даритъ герою разсказа волшебную «самогудную скрипку» и волшебный кремень для вызыванія трехъ сказочныхъ «ухорѣзовъ» ... [4])

---

[1]) Изъ нихъ не менѣе 14 было напечатано ранѣе въ книгѣ «Звенигородъ Окликанный. Николины притчи».

[2]) «Три Серпа». I. 11—18, [3]) Тамъ же. II. 35—45.

[4]) Тамъ жъ II. 97—115.

Вотъ мальчикъ Василій, сынъ Агрика; онъ «снесъ яйцо»; онъ и его семья «православные», крестьяне во Франціи, вѣрятъ въ Крокмитэна; автомобили, электричество; корсары, сарацины похищаютъ мальчика, эмиръ кормитъ его швейцарскимъ шоколадомъ и дѣлаетъ его «оберъ-главъ-дотелемъ»; онъ молится Св. Николаю и тотъ его спасаетъ ...[1])

Сущность художества состоитъ, вообще говоря, въ томъ, чтобы показать образъ, правдоподобный и наглядный до реальности, вызвать довѣріе читателя и завладѣть его воображеніемъ; и черезъ такой образъ ввести ему въ душу художественный предметъ. Между тѣмъ хаотическое смѣшеніе эпохъ, бытовыхъ стилей, бытовыхъ темповъ и, что еще хуже, смѣшеніе священнаго съ волшебнымъ, святого всемогущества съ колдовствомъ и съ техникой все это вызываетъ въ душѣ читателя отказъ довѣрять, воображать и сосредоточивать художественное вниманіе. Ему разсказывается такое, что завѣдомо никакъ не могло быть, такъ что и авторъ и читатель оба знаютъ, что этого никогда не было. Это подчеркиваемое авторомъ сознаніе неправдоподобности и нереальности образа — оказывается губительнымъ для художественнаго акта. И если спросить себя, откуда же взялось это смѣшеніе, то отвѣтъ будетъ простъ и кратокъ: Ремизовъ пытается перенести механизмъ всесмѣшивающаго сновидѣнія въ сферу искусства; онъ пытается сновидствовать въ художествѣ; и художество отъ этого гибнетъ.

Правда, съ точки зрѣнія художественно-слѣпого сознанія — фантастическая сказка тоже не правдоподобна; а съ точки зрѣнія религіозно-мертваго сознанія — чудеса не реальны. Но художественное изложеніе священныхъ легендъ обращается именно къ художественно-зрячей и религіозно-живой душѣ; и автору остается только заботиться о внѣшней наглядности и о религіозно-духовной обоснованности образовъ. И вотъ внѣшняя наглядность гибнетъ отъ безвкусно-сновидческаго всесмѣшенія; а религіозная обоснованность гибнетъ отъ смѣшенія святого всемогущества съ грѣшнымъ волшебствомъ и эмпирической техникой. Такую легенду нельзя увидѣть художественно; это искусство не состоялось. Въ такую легенду нельзя повѣрить религіозно; этотъ актъ вѣры — подорванъ и скомпрометированъ. И разочарованный читатель съ изумленіемъ спрашиваетъ себя: почему же такія легенды именуются «московскими» и «любимыми»?!...

Такъ слагается образный составъ въ произведеніяхъ Ремизова; и нѣтъ сомнѣнія въ томъ, что всѣ основныя особенности этого состава были предрѣшены строеніемъ его художественнаго акта.

---

[1]) «Три Серпа». I. 93 — 112.

9.

Совершенно особаго вниманія заслуживаетъ эстетическая матерія въ произведеніяхъ Ремизова, — уже въ силу одного того, что она сама утверждаетъ и подчеркиваетъ свою самобытность, свою независимость — не только отъ всякихъ литературныхъ традицій, но и отъ своего собственнаго художественнаго предмета.

Словесно-литературный составъ этого искусства—не простъ и не обыченъ. А. М. Ремизовъ писатель не только своеобразный, но совершенно небывалый; его стиль столь же оригиналенъ, сколь его художественный актъ. Но насколько онъ развязываетъ строеніе своего художественнаго акта, настолько онъ обычно трудится надъ своею словесностью. Когда онъ пишетъ, онъ не отдается непосредственному вдохновенію легко-вылетающаго слова, но ищетъ словъ, цензуруетъ ихъ, выбираетъ, нанизываетъ ихъ. «А работа моя», — пишетъ онъ: «перебирать слова, какъ камушки, и нанизывать слова — раковинки». [1]) Это работа мозаичная, можетъ быть даже — ювелирная; работа напряженной словесной рефлексіи. Въ ней рѣдко чувствуется легкій и свободный вздохъ, — его нѣтъ ни въ словѣ, ни въ сочетаніи словъ, ни въ ритмѣ, ни въ акцентѣ, ни въ каденціи. Здѣсь онъ самъ знаетъ за собой «придирчивую волю» и «глазъ ремесленника». [2]) Своему акту и своему образу — онъ безсознательный слуга. Но надъ словомъ своимъ — онъ сознательный господинъ. Здѣсь — его волевая культура; здѣсь онъ отвѣчаетъ за свой выборъ и за свое рѣшеніе.

Это естественно и понятно. Для тѣхъ необычайныхъ содержаній, которыя онъ долженъ изобразить, нуженъ необычайный словесный и литературный матеріалъ. Онъ знаетъ это; онъ понимаетъ это. Онъ какъ бы опасается «испортить дѣло» дешевкой обычныхъ, заѣзженныхъ словъ. А такъ какъ его художественная воля оказывается нерастраченной, то она сосредоточивается надъ словесной ризой . . . Здѣсь его тревожитъ чувство отвѣтственности и можетъ быть даже нѣкотораго недовѣрія къ своему словесно-творческому аппарату. Онъ подыскиваетъ нужное, «придирается», требуетъ . . . Такъ обстоитъ обычно. Впрочемъ не тогда, когда онъ начинаетъ литературно шалить и шутить. Тогда цензура отпадаетъ и въ литературный актъ вторгается струя юродиваго каприза и стилистической вседозволенности. Ремизовъ, какъ литераторъ, — или суровый ювелиръ или безудержный шалунъ. И когда онъ пишетъ, какъ ювелиръ, то стиль его получаетъ харак-

---

[1]) «По Карнизамъ». 15.
[2]) Тамъ же. 55.

теръ нѣкоторой волевой нарочитости. А когда онъ пишетъ, какъ безудержный шалунъ, то онъ создаетъ нѣкое разно-стиліе или без-стиліе..., на которое читатель иногда дивуется, а иногда негодуетъ, но которое не даетъ художественнаго наслажденія . , .

Ремизовъ мастеръ слова, хотя въ его мастерствѣ слышится нарочитая изысканность на подобіе изысканности Лѣскова, любившаго подъ часъ шалить словами; но истоки у Ремизова — иные. И вотъ, это мастерство поднимается на настоящую высоту въ тотъ мигъ, когда къ нему присоединяется вдохновеніе,— въ моменты молитвеннаго подъема или прозрѣнія, идущаго изъ скорби, изъ совмѣстной муки или изъ чувства космической вины. Тогда всякая нарочитость отпадаетъ, слова становятся просты, прозрачны, искренни и жизненно-трепетны . . . [1])

Это мастерство родится изъ неутомимой потребности влить въ слово ту страдающую раскаленность чувства, которая собирается въ его сердцѣ и жжетъ его острою болью. Отсюда эта интенсивность, накаленность его слова; отсюда эта крѣпость, мѣткость, ѣдкость, «ядреность» его выраженій. Ремизовъ какъ-будто ищетъ насытить слово до отказа, сосредоточить въ кратчайшемъ словѣ сильнѣйшій зарядъ — и бросить это слово швыркомъ . . . Вотъ откуда у него склонность къ образованію односложныхъ, гвозде-подобныхъ, ударныхъ словъ, изъ коихъ нѣкоторыя вѣроятно сохранятся въ русскомъ литературномъ языкѣ. Мы находимъ у Ремизова цѣлую фалангу ихъ: «дзябъ», «грѣкъ», «скрыть», «рынь», «грёмъ», «рывъ», «хапъ», «вздвигъ», «взъершъ», «крѣпь», «чавкъ», «крать», «дыхъ», «парь», «хракъ», «плёвъ», «кипь», «мыкъ», «лють», «быстрь», «липь», «грюмь».

Если слово насыщено, то оно насыщено тѣмъ образомъ, который оно передаетъ. Взятое въ одиночку, само по себѣ, оно уже изобразительно. И Ремизовъ ищетъ его неустанно — и для внутренняго опыта, и для внѣшняго, не считаясь съ требованіями незамѣтности слова и его благозвучности. Онъ пишетъ: «есть непробиваемая человѣческая упрь»! [2]) Воля «лежебокъ всկнутнётъ» . . . [3]) «Взвивъ и взвихрь бѣсячій» . . . [4]) «Жундятъ жуки», «пичужки чувырчутъ», стрекозы «вьются — рекозятъ» . . . [5]) «Ночь легко и колыбельно зыблила, какъ журь источника во дворикѣ» . . . [6]) «Панельная сворь» . . . [7]) «Дико козить бородами» . . . [8]) «Вѣтеръ взвіилъ»... [9]) «Въ непроходѣ, въ непроѣздѣ, въ непрорыскѣ . . . [10]) «Звукъ щекный» . . . [11]) «Человѣкъ онегоженъ» . . . [12]) «Дразнящее нес-

---

[1]) Таковъ его лирическій отрывокъ: «Дѣла Человѣческія» (1914). Первая часть «Ункрады» («Звенигородъ Окликанный»). И многія лирически-молитвенныя мѣста во «Взвихренной Руси», въ «Крестовыхъ Сестрахъ» и др.

[2]) «Взвихренная Русь». 517. Слово «упрь» до отказа насыщено чувствомъ преткновенія. [3]) Тамъ же. 481. [4]) «Кукха». 78.

[5]) «Ахру». 41. 42. [6]) «По Карнизамъ». 46.

[7]) «Взвихренная Русь». 459. [8]) «Ахру». 16. [9]) Тамъ же. 8.

[10]) «Ахру». 39.

[11]) «Оля». 55.

[12]) «Взвихренная Русь». 494,

быточье» . . . [1]) «Псивое житье» . . . [2]) «Наброжье безчастное», «чернедь безпрокая» . . . [3]) «Путь протягливый» . . . [4]) «Древяницы и травяницы томнуютъ» по лугу . . . [5]) «Мля газообразная» . . . [6])

И бываетъ такъ, что глубинное чувство языка, безсознательно живущее въ каждомъ изъ насъ, встревоженно спрашиваетъ: «можно ли такъ?!» — и быстро или постепенно успокаивается: «да, можно . . .» — и тогда погружается въ ново-рожденное (или въ древнихъ языковыхъ курганахъ откопанное? . . .) слово, и художественно наслаждается: ибо слово, семейотически насыщенное, даетъ особую творческую радость языка . . .

Но бываетъ и такъ, что чувство языка, проснувшись въ душѣ читателя, недоумѣнно останавливается передъ неслыханнымъ словомъ, не наполняетъ его никакимъ значеніемъ и сконфуженно (за свое ли невѣжество? за дерзость ли автора?) ищетъ спасенія въ бѣгствѣ. Какъ постигнуть это, какъ прозрѣть въ эти слова? «Щечавый звѣрь»... [7]) «Тайкій, какъ постень»...[8]) «Раставрался боръ» . . . [9]) «Въ заповѣдное, гдѣ жила человѣчья небластилось, и самъ дебренный звѣрь загужался»... [10]) «Вжбулчалъ старшина» . . . [11]) «Перепалъ попъ» . . . [12]) Тяжки и плящи морозы . . . [13]) «Бѣднищголь» . . . [14]) «Постоятъ они, сдынутъ свой щитъ, не дадутъ врагу ободать тебя» . . . [15])

А бываетъ еще и такъ, что чувство родного языка начинаетъ горько жаловаться и протестовать, не постигая, зачѣмъ нужны эти уклоненія отъ словесной формы и эти искаженія звука, преподносимыя не отъ лица «простонароднаго» героя, а отъ лица самого автора: «теплая пламень» [16]); «за пригоркой» [17]); «заяцу» [18]); «шкуровъ», «плюшковъ», «картинковъ», «конфетовъ» [19]); люди «дохаютъ», какъ лошади [20]); «а скуло вотъ-вотъ разнесетъ» [21]); «безъ шевеля поплыли» [22]); «озернулись» [23]); «чего» вмѣсто «что» [24]) и т. д. Или еще: «надо какая то работа» [25]); мальчики «кидаются въ нее» (въ гимназистку) «воскомъ» [26]); «собаки на голову визжали» [27]); «Оля никогда одна» [28]); «обезкровавленныя ноги» [29]); «очень они бѣдно жили и съ каждымъ днемъ бѣдовѣе» [30]); «пускаться на всѣ тяжкіе» . . . [31]) Читатель съ недоумѣніемъ спрашиваетъ себя: «для чего это?» Что̀ это такое — стилистическій недосмотръ, или особый «юморъ», или нарочитое приближеніе къ простонародности? И если все это [32]) начертано сознательно и намѣренно, то примириться съ такимъ разламываніемъ русскаго языка можно только при томъ условіи, что это художест-

---

[1]) «Прудъ». 36. [2]) Взвихренная Русь». 160. [3]) «Звенигородъ Окликанный». 143. [4]) Тамъ же. 150. [5]) «Русалія». 48. [6]) «Ахру». 24. [7]) Тамъ же. 8. [8]) «Звенигородъ». 105. [9]) Тамъ же. 142. [10]) Тамъ же. 141. [11]) Тамъ же. 130. [12]) Тамъ же. 112. [13]) «Русалія» 18. [14]) «Ахру». 36. [15]) «Звенигородъ». 144. [16]) Тамъ же. 7. 8. [17]) «Е». 7. [18]) «Е» 8. [19]) Тамъ же. 13. «Ахру». 30. 15. «Оля». 315. [20]) «Оля» 212. [21]) Тамъ же. 296. [22]) «Три Серпа». I. 14. [23]) Тамъ же. [24]) «По Карнизамъ». 22. «Три Серпа». I. 48. [25]) «Ахру». 10. [26]) «Прудъ». 23. [27]) «Оля». 35. [28]) Тамъ же. 201. [29]) Тамъ же. 286. [30]) «Три Серпа». I. 20. Вмѣсто «бѣднѣе». [31]) «Три Серпа». 11. 58. [32]) Такихъ примѣровъ можно привести немало: «По Карнизамъ». 79. «Оля». 73. 237. 268. 286.

венно оправдано, т.е. что этого потребовалъ художественный предметъ. Но усмотрѣть это читателю не удается и онъ вынужденъ признать, что во всѣхъ этихъ случаяхъ Аргусъ стилистической цензуры задремалъ и эстетическая матерія стала жертвою шутливой вседозволенности.

Ремизовъ любитъ шутить съ читателемъ, совершенно независимо отъ того, соотвѣтствуютъ ли эти шутки тому стилю, котораго требуетъ эстетическій предметъ даннаго произведенія или нѣтъ. Такъ, игриво-фривольный тонъ, можетъ быть и умѣстный въ «отчаянныхъ» воспоминаніяхъ о В. В. Розановѣ и о его безудержной эротической болтовнѣ, [1]) совершенно неумѣстенъ въ легендахъ о Николаѣ Чудотворцѣ; но именно въ этихъ легендахъ онъ господствуетъ надо всѣмъ. Врядъ ли этотъ стиль подходитъ и къ Олѣ, жизнеописаніе которой задумано, какъ своего рода «житіе»; но онъ прорывается отъ времени до времени и здѣсь. [2]) Ремизовъ вообще не принадлежитъ къ тѣмъ писателямъ, которые вынашиваютъ заданіе стиля примѣнительно къ единому предмету и выковываютъ единый стиль, ненарушаемый никакими отступленіями. Стиль его обычно неуравновѣшенъ, капризенъ, чреватъ неожиданностями и отступленіями отъ требованій вкуса. И только, въ лучшихъ произведеніяхъ его: «Крестовыя Сестры», «Пятая Язва», «Русалія» онъ бываетъ выдержанъ и цѣленъ.

И когда его стиль выдержанъ, тогда та особая жалующаяся и вздыхающая пѣвучесть — надрывно-скорбная, съ вѣчнымъ подъемомъ кверху и безъ финальной, разрѣшительной каденціи, присущая ему почти всегда, пріобрѣтаетъ нѣкую хватающую за сердце предметную силу и выразительность. Тогда стиль его ворожитъ: онъ овладѣваетъ душою, подчиняетъ ее себѣ и заставляетъ ее или скорбно воспроизводить всѣ свои скорбно-бытовые ритмы («Крестовыя Сестры»), или же піанственно качаться на весеннихъ волнахъ Русаліи вмѣстѣ съ неописуемо описанной и все же недопоказанной нежитью: «Тѣшится Чучела. Не отстаютъ за чумичелой въ острыхъ хохолкахъ пери и мери, шуды и луды — шуты и шутихи ягчиные: сцѣпились куцые ногами и руками, катаются клубкомъ, какъ гаденыши». [3])

Таковъ самобытный, ни на что не похожій, своенравный и въ сущности говоря художественно-беззаконный, анархическій, юродивый стиль Ремизова, которому недостаетъ простоты и предметности. Такова его эстетическая матерія, лишенная равновѣсія, чуждающаяся мѣры и строгаго вкуса [4]) — «противъ нормальнаго мышленія» . . .

---

[1]) «Кукха».

[2]) Напр. «Оля». 163—168. 177. 285—287.

[3]) «Русалія». 30.

[4]) Это относится, увы, и къ плачу о Россіи («Взвихренная Русь» 180—189), безвольная и безгнѣвная заунывность котораго, скрывающая за собою

10.

Есть писатели-художники, которые знаютъ только одну образно-художественную ризу для каждаго своего Предмета: черезъ эту вѣрную ризу они не «скрываютъ» его, и не «высказываютъ» прямо, они только «показываютъ» его[1]) черезъ посредство образовъ.

А. М. Ремизовъ не принадлежитъ къ нимъ: онъ не только изображаетъ свой Предметъ въ художественномъ порядкѣ, но и высказываетъ его непосредственно, внѣ образовъ и художества. Образы его какъ бы не вмѣщаютъ глубину и остроту его духовнаго опыта; и потому содержанія этого опыта ищутъ для себя иную, лирически-философическую форму, то вопрошающую, то отвѣчающую, то исповѣдническую. Неумѣстившись въ образахъ, Предметъ ищетъ себѣ прямыхъ формулъ; и находитъ ихъ. И бываетъ такъ, что эти философическіе вопросы и отвѣты — влагаются въ душу и въ мысль самихъ героевъ («Крестовыя Сестры», «Пятая Язва»); но чаще бываетъ и такъ, что авторъ выговариваетъ свои идеи о предметѣ отъ себя, въ видѣ особыхъ философически-обобщающихъ отступленій, идущихъ «отъ избытка сердца» и прерывающихъ ткань разсказа;[2]) наконецъ, эти же «прямыя формулы» можно найти у Ремизова и въ его «мемуарно-полухудожественныхъ» произведеніяхъ. И тотъ, кто знаетъ и цѣнитъ творчество Ремизова, кто пріучилъ себя къ его неуравновѣшенному стилю и незаконченнымъ образамъ, и въ то же время — вслушался сердцемъ въ эти вздыхающіе и стенающіе афоризмы, тотъ придетъ къ выводу, что облеченіе предмета въ художественныя одежды — далеко еще не закончено авторомъ: ему надлежитъ и предстоитъ еще многое создать и изобразить . . .

Предметъ, данный Ремизову, не легко облекается въ художественные образы; и, облекаясь въ нихъ, онъ ведетъ самого автора черезъ великія страданія. И можетъ быть то, что огорчаетъ или подчасъ возмущаетъ читателя въ стилѣ и въ образахъ Ремизова — есть лишь судорога или гримаса, оставшаяся отъ этихъ страданій, или же попытка унять, утолить, успокоить ихъ шуткою, которая какъ и всякая шутка не всегда звучитъ и удается . . .

Ремизовъ видитъ въ человѣкѣ и въ мірѣ нѣкую первозданную тьму. Можетъ быть эта та самая тьма, кото-

---

глубокое и искренное чувство, внезапно пресѣкается такимъ восклицаніемъ: «закукурекалъ бы, да головы нѣтъ: давно оттяпана!» Къ такимъ пугающимъ образамъ безвкусія относится и слѣдующій примѣръ: въ одной изъ «легендъ» о Николаѣ Чудотворцѣ Александрійскій архидіаконъ летитъ за угодникомъ на аэропланѣ и «безъ удержу неистощимо сквернословитъ». «Три Серпа». II. 42.

[1]) Формула Гераклита.

[2]) Напр. «Крестовыя Сестры». 115. «Оля». 285 — 287. 295 — 301. «Три Серпа». I. 71—72. «Три Серпа». II. 17—18. 19—20.

рую созерцаетъ и живописуетъ Бунинъ; но Ремизовъ видитъ ее совсѣмъ иначе, инымъ актомъ, въ иныхъ аттрибутахъ, въ иныхъ образахъ. О такъ называемомъ «вліяніи» Бунина на Ремизова говорить совсѣмъ невозможно.

Бунинъ извѣдалъ и измѣрилъ опытомъ силу первобытнаго родового инстинкта, владѣющаго человѣкомъ, — бездуховнаго или до-духовнаго, зовущаго человѣка въ свои темные провалы и опредѣляющаго его судьбу. Онъ далъ какъ бы художественную анатомію чувственнаго эроса.

Первозданная тьма, потрясшая Ремизова, имѣетъ иную природу. Она не инстинктивна, а «діаволична». Это болѣе, чѣмъ человѣческая мгла. Она живетъ и въ человѣкѣ, но человѣкомъ не исчерпывается. Ремизовъ чуетъ ея сверхчеловѣческую природу и пытается выразить ее въ образахъ потусторонниxъ. Это удается ему въ смыслѣ художественномъ, но не въ смыслѣ религіозно-метафизическомъ, ибо почти вся его «нечисть» — являетъ эту тьму въ образахъ сравнительно «невинныхъ», сказочныхъ, полупризрачныхъ; отъ нея вѣетъ игрою, шуткою, миѳомъ; она полу-страшна, полу-забавна, часто добродушна, иногда даже «благодѣтельна». Повидимому именно страхъ, давшій Ремизову этотъ опытъ, помѣшалъ ему найти для содержанія этого поистинѣ страшнаго опыта — послѣдніе, сатанинскіе образы... Но можетъ быть такое заданіе вообще не по силамъ человѣку?... Во всякомъ случаѣ къ этимъ дьявольскимъ содержаніямъ первозданнаго мрака Ремизовъ подходитъ гораздо ближе въ кощунственныхъ судорогахъ своего перваго романа («Прудъ»), въ страшныхъ разсказахъ своей ранней поры («Чертыханецъ», «Чортикъ», «Жертва», «Занофа» и др.) и въ нѣкоторыхъ своихъ сновидѣніяхъ, чѣмъ въ живописныхъ сказкахъ о Бабѣ-Ягѣ или въ своемъ бытовомъ миѳотворчествѣ...

Эту первозданную тьму Ремизовъ показываетъ въ видѣ черствой злобы и живой муки.

Человѣкъ есть существо грубое, глупое и лютое. [2]) И относится онъ къ ближнему — то какъ «бѣшеный звѣрь», то какъ «бревно»: «сколько не молись ему, не услышитъ, сколько ни кличь, не отзовется», «не пошевельнется»... [3]) Отъ черствости возникаетъ «непробиваемая стѣна» между людьми [4]) или — «пропасть». [5]) Люди «другъ дружку поѣдомъ ѣдятъ»; [6]) и иногда кажется, что «вся наша жизнь есть только» «подкапываніе и подсиживаніе сосѣда, только отравленіе и подтачиваніе вѣка ближняго — убійство скрытое, а война, это ужъ убійство откровенное и ничѣмъ неприкрытое». [7])

---

[1]) «Крестовыя Сестры». 115.
[2]) «Пятая Язва»». 32. 97.
[3]) «Крестовыя Сестры». 15.
[4]) «По Карнизамъ». 86.
[5]) «Пятая Язва». 30.
[6]) «Звенигородъ». 15.
[7]) «Взвихренная Русь». 22

А революція? . . . О, этотъ «вывертъ жизни», эта «жесточайшая месть и злоба», [1]) это «безуміе», [2]), гдѣ «свиная толпа» съ «тупымъ черепомъ» «оретъ отъ голода» и «визжитъ отъ похоти», [3]) и предается «послѣднему звѣрству»! . . . [4])

Откуда это все въ человѣкѣ? Въ этомъ ли подлинная природа его души? Откуда все это озлобленное озорство, кощунствомъ срывающее всякую святость («Прудъ»), . . . «злобно и горько перемѣшивающее божественное съ непотребнымъ»?! . . . [5]) Откуда эта жизнь: — «сверху разгромъ, снизу погромъ», смѣшеніе предательства со злодѣйствомъ, хулиганства съ самооплеваніемъ («Пятая Язва» [6])?! . . . Подумать, послушать — и въ глазахъ чернѣетъ . . . [7]) и начинаешь завидовать мертвымъ . . . [8]) И думается невольно: «если бы были такія могилы, куда бы клали живыхъ — я легъ бы» . . . [9])

И все это покрывается живою мукою.

Вотъ — предсмертно мучается на дворѣ мяукающая кошка . . . [10]) И такъ же мучаются въ жизни люди: «въ горѣ, въ кручинѣ, въ нуждѣ, въ печали, въ скорби, въ злобѣ и ненависти — земля кувыркается и мяучитъ Муркой»; а Лихо Одноглазое подсматриваетъ «изъ за облаковъ», ибо «гдѣ тужатъ и плачутъ, тутъ ему и праздникъ» . . . [11]) И ничего нельзя съ этимъ подѣлать, ибо «страданіе и есть жизнь, а удѣлъ человѣка—смятеніе и несчастіе . . . [12]) Такова наша судьба: она «не страшна, а ужасна»; она какъ «безглазый тяжелый камень». [13]) Ее «никакой волей не повернешь» . . . [14]) Она приходитъ и ей надо покоряться. «Навалится бѣда, забудь, что на свѣтѣ люди есть, люди не помогутъ, а если и захотятъ помочь, все равно, бѣда дѣла ихъ разстроитъ, всякое дѣло ихъ на нѣтъ сведетъ, разгонитъ и запугаетъ» . . . [15]) Надо только «какъ-нибудь прожить положенный срокъ» . . . [16]) И такъ велика, и безпросвѣтна, и непонятна эта человѣческая мука, что «если бы даны были всѣмъ глаза, то лишь одно желѣзное сердце вынесло бы весь ужасъ и загадочность жизни» . . . [17]) Что же намъ остается? Только молитва юродивой Акумовны: Господи, полно меня мучить» . . . [18])

---

[1]) «Взвихренная Русь». 68.
[2]) Тамъ же. 74.
[3]) Тамъ же. 250—251.
[4]) Тамъ же. 454.
[5]) «Крестовыя Сестры». 34.
[6]) «Пятая Язва». 48—54.
[7]) «Взвихренная Русь». 72.
[8]) Тамъ же. 77.
[9]) Тамъ же. 238. Срв. 309.
[10]) «Крестовыя Сестры». 20—21. 24—25.
[11]) Тамъ же. 28.
[12]) «Взвихренная Русь». 475.
[13]) «По Карнизамъ». 106.
[14]) Тамъ же. 116.
[15]) «Крестовыя Сестры». 18.
[16]) «По Карнизамъ». 84.
[17]) «Крестовыя Сестры». 29.
[18]) Тамъ же. 50.

Не естественно ли, что мысль ищетъ *виновнаго?* И перваго виновнаго человѣкъ находитъ *въ самомъ себѣ. Совѣсть* винитъ его самого и вина эта ложится новымъ бременемъ на его жизнь: виноватъ онъ «передъ всѣми» и прощенія онъ долженъ «просить у всякаго». [1]) ибо «кто весь законъ соблюдаетъ, но въ одномъ согрѣшитъ, — *во всемъ виноватъ!*» [2]) Не знаемъ мы, что за вина и какъ избѣжать ея; и только сумеречно чуемъ нѣкій «изначальный грѣхъ», [3]) отъ котораго не знаемъ спасенія и за который пріемлемъ *Божію Кару.* [4]) И если мы всѣ въ такомъ состояніи, то какъ возложить вину на кого-либо въ отдѣльности? И можетъ быть права мудрая и юродивая Акумовна, что въ конечномъ счетѣ «обвиноватить никого нельзя» . . . [5])

Художественное око Ремизова смотритъ во тьму *первороднаго грѣха и извѣчной муки* и душа его содрогается трепетомъ; онъ не винитъ другихъ, [6]) онъ винитъ *себя* и принимаетъ свою собственную муку, какъ заслуженную кару. Онъ не утверждаетъ, что на свѣтѣ есть *только* злоба и мука. Онъ знаетъ и человѣческую доброту и выговариваетъ свое знаніе: «Много я видѣлъ добра отъ человѣка» . . . [7]) Да, и «добрыхъ — куда больше, чѣмъ злыхъ» . . . Но «злое — это очень больно, а боль помнится долго; и вотъ остается: злыхъ больше» . . . [8]) А вѣдь «только добромъ и живъ человѣкъ» . . . [9]) Отсюда у Ремизова эта потребность «поклониться до самой земли сердцу человѣческому, изнывшему отъ обиды, утраты, раскаянія, — сердцу, задохнувшемуся отъ неправды нашей — сердцу, щадящему и жалостливому во власти безпощадной суровой судьбы, — сердцу, надрывающемуся въ смертной тоскѣ» . . . [10]) Ему и только ему «открыты врата райскія»... [11])

Человѣческая земная мука есть какъ бы *необходимое искупленіе* — и за первородный грѣхъ и за проистекающую изъ него злобу. Мучается человѣкъ, чтобы затопить, исцѣлить пропасть грѣха и злобы . . .

Въ одной изъ легендъ о Николаѣ Чудотворцѣ — Угодникъ запаздываетъ на собраніе всѣхъ святыхъ: «все съ своими мучился . . . — пропащій народъ: воръ на ворѣ, разбойникъ на разбойникѣ, грабятъ, жгутъ, убиваютъ, братъ на брата, сынъ на отца, отецъ на сына! Да и всѣ хороши — другъ дружку поѣдомъ ѣдятъ . . . Велѣлъ мнѣ ангелъ Господенъ истребить весь русскій народъ . . . да простилъ я имъ: больно ужъ мучаются»... [12])

---

[1]) «Взвихренная Русь». 313; срв. 29. [2]) Крестовыя Сестры». 29.
[3]) «Крестовыя Сестры». 28. [4]) «Взвихренная Русь». 253. «Наказалъ Господь». [5]) «Крестовыя Сестры». 46. 91. [6]) «Кукха». 65.
[7]) «Взвихренная Русь». 454.
[8]) «По Карнизамъ». 82. [9]) Тамъ же. 82. [10]) «Взвихренная Русь». 216. Срв. «Звенигородъ» 151. [11]) Тамъ же. 151. Здѣсь исчислены своего рода «заповѣди блаженства».

Отъ одной изъ нихъ вѣетъ соблазномъ: «сердце, *готовое принять и послѣдній грѣхъ ради свѣта Божьяго, ради чистоты на трудной землѣ* въ семъ жестокомъ свѣтѣ». Эта идея встрѣчается у Ремизова и въ другихъ мѣстахъ.

[12]) «Звенигородъ». 15.

Художественное око Ремизова видитъ ту общечеловѣческую глубину и трагедію, которая лежитъ въ основѣ всего земного существованія и можетъ быть выражена такъ: человѣкъ человѣку — инобытіе; люди мучаются отъ этого сами, и мучаютъ другихъ — пока не постигнутъ всеобщаго единобытія въ Богѣ и не взойдутъ къ нему...

Когда то греческій философъ Анаксимандръ постигъ эту основную трагедію человѣческой жизни и описалъ ее въ своемъ прославленномъ отрывкѣ: «изъ чего всѣ существа происходятъ, въ то самое они по необходимости и уничтожаются; ибо они воздаютъ другъ другу возмездіе и искупленіе за неправду, по опредѣленному порядку времени». [1]) Анаксимандръ считаетъ, что совершенно — только безпредѣльное; всякое обособленіе, всякая индивидуація есть неправда и неправедный способъ бытія; человѣкъ человѣку — инобытіе; и спасеніе людей въ томъ, чтобы — въ возмездіе и искупленіе этой неправды — опять угаснуть въ безпредѣльномъ...

Такъ увидѣлъ эту трагедію мудрый грекъ: жизнь состоитъ въ томъ, чтобы цѣпляться за жизнь; спасеніе состоитъ въ томъ, чтобы не цѣпляться за нее и уйти изъ жизни...

Совсѣмъ иначе разрѣшило эту трагедію нашего земного «перво-рожденія» евангельское откровеніе: выходъ изъ нашего «перво-роднаго» грѣха указуется здѣсь, въ земной жизни — ибо черезъ Христа и во Христѣ намъ открывается возможность всеобщаго единобытія въ Богѣ. Не покидая земного «обособленія», оставаясь раздѣльными личностями, мы можемъ выйти изъ заколдованнаго круга: «тьма — злоба — мука — тьма». Мы призваны придти ко Христу и «облечься» въ Него: принять Его вѝдѣніе, утвердить въ себѣ «сына», пріобрѣсти даръ любви и вѣры, и наполнить праведностью несовершенный способъ бытія. Тогда тьма станетъ свѣтомъ, злоба обратится въ любовь, мука замѣнится скорбью. Скорбь не исчезнетъ: останется и скорбь въ мірѣ, и скорбь о мірѣ. [2]). Но скорбь эта будетъ духовно зрячая — и поэтому она перестанетъ быть темною и слѣпою. Эта скорбь будетъ проникнута любовью — и поэтому она не будетъ ожесточающею и ожесточенною. Она возникнетъ изъ очищающей радости и постигнетъ, что мука есть не мука, а очистительное страданіе.

Мука и страданіе не одно и то же.

Мука есть состояніе тварное, темное и ожесточенное; мука обособляетъ человѣка, замыкаетъ его въ себѣ, погружаетъ его въ животность существованія, въ безнадежность, въ страхъ и отчаяніе. Ремизовъ правъ: это именно отъ нестерпимой

---

[1]) Переводъ мой. Авторъ.

[2]) См. часть III, посвященную творчеству Шмелева.

муки — «завидуютъ мертвымъ» и «ложатся въ могилу» заживо... Это изъ тьмы родятся мука и страхъ.

Страданіе же есть состояніе духовное, свѣтоносное и окрыляющее; оно раскрываетъ глубину души и единитъ людей въ полу-ангельскомъ братствѣ; оно преодолѣваетъ животное существованіе, пріоткрываетъ дали Божіи, возводитъ человѣка къ Богу, побѣждаетъ отчаяніе, даетъ надежду и укрѣпляетъ вѣру. Въ страданіи таетъ тьма и исчезаетъ страхъ.

Въ мукѣ человѣкъ, подобно животному, цѣпляется за жизнь; и въ минуту отчаянія — уходитъ изъ жизни рѣшеніемъ своего произвола.

Человѣкъ научившійся страданію — не цѣпляется за жизнь, ибо она для него — не болѣе, чѣмъ земная жизнь; и отозванный изъ жизни уходитъ къ Отцу:

«Твоей то правдѣ нужно было
Чтобъ смертну бездну преходило
Мое безсмертно бытіе;
Чтобъ духъ мой въ смертность облачился
И чтобъ чрезъ смерть я возвратился
Отецъ, въ безсмертіе твое».

(Державинъ).

Мука зоветъ къ жалости. И жалость есть согласіе на совмѣстную муку. Жалость ведетъ не вверхъ, а внизъ: въ тварную темноту, въ совмѣстность тварной муки. Жалѣющій самъ опускается до муки, а не помогаетъ мучающемуся возвыситься до страданія. И потому жалость, бездуховно и безпредметно размягчающая душу, есть путь невѣрный и не зиждущій. Она сама требуетъ преодолѣнія.

Христіанство не благословляетъ на «муку» и не зоветъ къ жалости. [1]) Оно благословляетъ на «страданіе» и зоветъ къ свѣту и радости. Оно уводитъ отъ муки и учитъ побѣдѣ. И страхъ въ немъ исчезаетъ. Христосъ не «мучился» на крестѣ, а страдалъ и скорбѣлъ; и путь Его былъ путь свѣтоносный и побѣдный. Въ этомъ смыслъ Христова Воскресенія, побѣдившаго тьму, муку и страхъ.

А. М. Ремизовъ — поэтъ муки, страха и жалости. Его художественный актъ пребываетъ въ той тьмѣ, гдѣ душа содрогается отъ муки, трепещетъ отъ страха и мучается отъ жалости. Искренность и глубина этихъ состояній даютъ его творчеству силу, мудрость и бытіе. Но здѣсь нѣтъ исхода, нѣтъ пути къ

---

[1]) Все это — вопреки Л. Н. Толстому и его до-христіанской, и внѣ-христіанской проповѣди (см. мою книгу «О сопротивленіи злу силою», гл. 9, 10, 11, 12). Мораль Толстого есть мораль жалости, а мученіе есть для Толстого почти синонимъ зла. Это стоитъ у него въ глубокой связи съ нехристіанскимъ пониманіемъ Христа и Воскресенія. Замѣчательно, что цѣлый рядъ русскихъ писателей вслѣдъ за Толстымъ готовы принять такое «жалостливое» толкованіе Евангелія. И А. М. Ремизовъ врядъ ли свободенъ здѣсь отъ вліянія Толстого.

побѣдѣ; здѣсь та ветхозавѣтная, и въ то же время — языческая, миѳическая, магическая, колдовская и сказочная — до-исторически-первобытная — «сѣнь смертная», гдѣ Христосъ еще не воскресъ.

Трудно человѣку нашего времени, нашихъ испытанiй и страданiй пребывать въ этой «сѣни» тьмы и страха, муки и жалости. Еще труднѣе найти художественный актъ для этого предмета и создать художественные образы для его воплощенiя. Тутъ насъ стерегутъ соблазны и опасности. И первый соблазнъ въ томъ — чтобы усвоить актъ художественной вседозволенности. И первая опасность въ томъ, что возникнетъ убѣдительное воплощенiе тьмы и страха, и не создастся убѣдительное воплощенiе свѣта, любви и побѣды . . .

ТВОРЧЕСТВО И. С. ШМЕЛЕВА.

«И пришло это сіяніе черезъ
муку и скорбь . . .»

Шмелевъ.

И. С. ШМЕЛЕВЪ.

I.

У каждаго народа есть въ душѣ таинственная, подпочвенная глубина,—послѣднiй источникъ его творчества и его духовности. Эта глубина таинственна и по происхожденiю своему, и по содержанiю. Обычно люди не замѣчаютъ ея — они просто живутъ ею, такъ, какъ если бы она была незримымъ для нихъ воздухомъ ихъ дыханiя, или неосязаемымъ, внутренно излучающимся изъ нихъ свѣтомъ ихъ жизни. И можетъ быть даже — это не они живутъ ею, а о н а ж и в е т ъ и м и, дышитъ, поетъ, стонетъ, молится и созидаетъ черезъ нихъ . . .

Эта глубина недоступна разсудку. Для него она закрыта мглою; настолько, что онъ обычно не знаетъ о ней ничего и когда слышитъ о ней, то изумляется и отрицаетъ ея бытiе. А между тѣмъ, она-то и есть самое существенное въ жизни человѣка и народа. Она несетъ подпочвенныя воды его созерцанiя и его творчества. Она имѣетъ свой особый нацiональный укладъ, свой творческiй «зарядъ», свой ритмъ, свои законы, свою историческую судьбу. И напрасно думать, что здѣсь жилище однѣхъ его страстей и темныхъ влеченiй: что мгла, скрывающая ее отъ дневного разсудка, составляетъ самую природу ея, — темную, непрозрачную, слѣпую, грѣховную и лишенную духа: нѣкiй подземный «адъ», страшный, страстный и неподдающiйся никакому учету. Нѣтъ, въ этой сферѣ заложены не только силы нацiональнаго и н с т и н к т а, но и корни нацiональнаго д у х а; и притомъ такъ, что с т р а с т н о с т ь и д у х о в н о с т ь пребываютъ здѣсь искони въ нѣкоторомъ соединенiи, сращенiи, которое въ значительной степени предопредѣляетъ всю дальнѣйшую судьбу народа. Такъ, въ молитвѣ, въ художествѣ, въ любви, въ чувствѣ права, въ храбрости, въ любознательности, — каждый народъ не только страстенъ, но и духовенъ; не только духовенъ, но и страстенъ; онъ творитъ не только духомъ, но и инстинктомъ; и когда онъ работаетъ, болѣетъ, рожаетъ и умираетъ, то онъ напрягается всѣмъ своимъ существомъ,—и духовными корнями своего инстинкта, и инстинктивными источниками своей духовности: всѣмъ своимъ составомъ, укладомъ, творческимъ актомъ . . .

Какая радость, какое богатство — подслушать нацiонально-духовный актъ своего народа и вѣрно изобразить его! Внять ему, принять его и утвердить его, какъ основу своего — личнаго и обще-нацiональнаго бытiя . . ; художественно или филосо-

фически закрѣпить его; показать творческій укладъ своего народа; какъ бы очертить его ликъ въ обращеніи къ Богу и нарисовать его духовный «портретъ» въ отличеніе отъ другихъ народовъ... Это есть дѣло трудное, но совершенно необходимое для національнаго самоопредѣленія и самоутвержденія; дѣло, требующее и любви, и огня, и прозорливости, и особаго, неописуемаго «медіумизма»: срастворенія и самоотреченія, безсознательной разсредоточенности и повышенной предметной чуткости; и, конечно, вдохновенія... Вся русская художественная литература служитъ этому дѣлу. И вотъ, свое, глубокое, предметно-выстраданное и непреходящее слово говоритъ о русскости русскаго народа — искусство Шмелева.

Шмелевъ есть прежде всего — русскій поэтъ, по строенію своего художественнаго акта, своего созерцанія, своего творчества. Въ то же время онъ — пѣвецъ Россіи, изобразитель русскаго, исторически сложившагося душевнаго и духовнаго уклада; и то, чтò онъ живописуетъ, есть русскій человѣкъ и русскій народъ, – въ его подъемѣ и въ его паденіи, въ его силѣ и его слабости, въ его умиленіи и въ его окаянствѣ. Это русскій художникъ пишетъ о русскомъ естествѣ. Это національное трактованіе національнаго. И уже тамъ, дальше, глубже, въ этихъ узрѣнныхъ національныхъ образахъ раскрывается та художественно-предметная глубина, которая открыла Шмелеву доступъ почти во всѣ національныя литературы... Это естественно и закономѣрно: только черезъ національное служеніе духъ можетъ достигнуть сверхнаціональной значительности и многонаціональнаго признанія. Прежде всего надо быть, а не «казаться» и не «славиться»; ибо кажущееся легко исчезаетъ и слава слишкомъ часто состоитъ изъ пыльнаго смерча. Надо быть — страстно, искренно и цѣльно; тогда невольно и непроизвольно осуществится національное художество, и, если оно будетъ предметнымъ, то многонародное признаніе придетъ само собою, и, притомъ, не въ видѣ мнимой и пыльной «извѣстности», а въ формахъ прочныхъ и окончательныхъ.

Иванъ Сергѣевичъ Шмелевъ (род. 1873) — бытописатель русскаго національнаго акта. Своимъ художественнымъ чутьемъ, своимъ какъ бы медіумическимъ вйдѣніемъ онъ знаетъ, чѣмъ строилась Россія и какъ она вышла на дорогу духовнаго величія и государственно-культурнаго великодержавія; онъ знаетъ, откуда она извлекала воды своей жизни, чѣмъ она крѣпила свою волю и свое терпѣніе, и какъ она превозмогала свои бѣды и опасности.

Исторія Россіи есть исторія ея страданій и скорби, исторія ея нечеловѣческихъ напряженій и одинокой борьбы. Это бремя она несетъ нынѣ — вторую тысячу лѣтъ; и справляется она съ нимъ только благодаря своему дару вовлекать свой инстинктъ въ духовное горѣніе и прожигать свое страданіе огнемъ

молитвы. Отсюда ея терпѣніе и выносливость; отсюда ея способность не падать духомъ и не отчаяваться, несмотря на неудачи и крушенія; отсюда ея умѣніе строго судить свои дѣла и возрождаться на пепелищѣ; отсюда творческая чистота ея воли. Россія «омаливала» свою жизнь и свою культуру, свою душу и свою государственность, такъ, что во всѣхъ «садахъ» и «щеляхъ» ея быта «стелились» «пѣтыя», — незримыя и неслышныя, — молитвы. [1]) Ими она и спасалась. Ибо молитва есть сосредоточенное горѣніе души; она есть восхожденіе души къ истинной, все превозмогающей реальности; и дѣйствіе ея отнюдь не прекращается съ ея окончаніемъ, но всегда льетъ свой таинственный свѣтъ, свою осязаемую силу на всю жизнь человѣка и народа.

Въ этомъ духѣ пребываетъ творчество Шмелева. Изъ него онъ поетъ и повѣствуетъ; въ немъ онъ страдаетъ и молится.

Это не случайно, что Шмелевъ родился и выросъ въ Москвѣ, проникаясь отъ юности всѣми природными, историческими и религіозными ароматами этого дивнаго города. Люди вообще напрасно думаютъ, что каждому изъ нихъ доступно только то, что прошло черезъ сознательные слои его «дневного» опыта. Неизслѣдимо и неописуемо присутствуютъ въ каждомъ изъ насъ вѣянія наслѣдственно окружающей насъ природы, дыханіе нашей національной исторіи, потомственно намоленныя въ душѣ религіозныя сокровища духа. Все это какъ бы дремлетъ подъ сводами нашего душевнаго подземелія; и только ждетъ своего часа для подъема и обнаруженія. И въ этотъ часъ, когда приходитъ въ движеніе родовая глубь личной души, человѣкъ испытываетъ себя скорбно—и—радостно-древнимъ, какъ если бы въ немъ ожили и зашевелились его безвѣстные, но столь близкіе ему предки, ихъ нравы и слова, ихъ грѣхи и подвиги, ихъ бѣды и побѣды; какъ если бы въ немъ проснулось нѣкое историческое ясновидѣніе, доселѣ сосредоточенно молчавшее или разсредоточенно - дремавшее въ глубинѣ его души, — проснулось и раскрыло ему сразу: и глубину прошедшаго, и глубину его собственной личности. И вотъ, — все живо, все трепетно-свѣжо, все заливаетъ душу скорбью былыхъ страданій и радостью новаго вѣдѣнія.

Есть древніе города, молчаливо накапливающіе въ себѣ эти природно - историческія и исторически-религіозныя вѣянія. Въ ихъ стѣнахъ и башняхъ, въ ихъ дворцахъ и домикахъ безмолвно присутствуетъ духъ ихъ строителей; и стогна ихъ хранятъ отзвучавшіе звуки шаговъ и голосовъ всенародной, то мятущейся, то ликующей толпы. Ихъ Кремль есть живая повѣсть былыхъ осадъ и былого геройства. Ихъ храмы и соборы суть живыя, разъ навсегда всенародно - вознесенныя молитвы. И самые холмы ихъ, — не то дары природы, не то могильные курганы, не то крѣпкіе символы государственной власти, — говорятъ о бывшемъ, какъ о сохранившемся навѣкъ. И не тѣ же ли старо-

---

[1]) Шмелевъ. «Лѣто Господне». 91 — 92.

давнія рѣки струятся и нынѣ подъ ихъ мостами? Не тѣ же ли дубы и сосны молчали ушедшимъ предкамъ? И не о забвеніи, а о вѣчной памяти шепчетъ трава въ ихъ садахъ.

Шмелевъ не даромъ родился и выросъ въ Москвѣ, гдѣ русскій духъ началъ гнѣздиться и роиться, и накапливать свои богатства, — и нетлѣнныя, и исчезновенныя, — съ девято-десятаго вѣка; [1]) — въ этомъ стародавнемъ колодцѣ русскости и притомъ великорусской русскости, въ этомъ великомъ національномъ «городищѣ», гдѣ сосредоточивались наши коренныя силы, гдѣ тысячу лѣтъ бродило и отстаивалось вино нашего духа, — въ этомъ ключевомъ колодцѣ, вокругъ котораго нынѣ, какъ и встарь, —

«И смолой и земляникой
Пахнетъ темный боръ»
(графъ А. К. Толстой).

Вотъ откуда у Шмелева эта національная почвенность, этотъ неразвѣянный, нерастраченный, первоначально-крѣпкій экстрактъ русскости. Онъ пишетъ какъ бы изъ подземныхъ пластовъ Москвы, какъ бы изъ ея вѣковыхъ подваловъ, гдѣ откапываются старинные бердыши и первобытныя монеты. Онъ знаетъ, какъ жилъ и строился первобытный русскій человѣкъ. И, читая его, чувствуешь подъ часъ, будто время вернулось вспять, будто живетъ и дышитъ передъ очами исконная Русь, ея израненная исторіей и многострадальная, но истовая и вѣрная себѣ, пѣвучая и талантомъ неистощимая душа.

2.

Шмелевъ происходитъ изъ старой замоскварѣцкой купеческой семьи, зажиточной, но не богатой. Предки его принадлежали въ XVII вѣкѣ къ московскимъ старообрядческимъ кругамъ и славились, какъ знатоки вѣры и начетчики писанія. Они участвовали въ тогдашнихъ раскольничьихъ преніяхъ и стойко боролись за свою правую вѣру. Ихъ кровь говоритъ въ его писаніяхъ. Ихъ родовая память оживаетъ въ немъ, когда онъ, малюткой, смотритъ на Московскій Кремль съ Большого Каменнаго Моста.

«Что во мнѣ бьется такъ, наплываетъ въ глазахъ туманомъ? Это — мое, я знаю. И стѣны, и башни, и соборы . . . и дымныя облачка за ними, и эта моя рѣка, и черныя полыньи, въ воронахъ, и лошадки, и зарѣчная даль посадовъ . . . — были во мнѣ всегда. И все я знаю. Тамъ, за стѣнами, церковка подъ бугромъ, — я знаю. И щели въ стѣнахъ—знаю. Я глядѣлъ изъ за стѣнъ... когда? . . . И дымъ пожаровъ, и крики, и набатъ . . . все пом-

[1]) См. И. Е. Забѣлинъ. «Исторія Города Москвы». Стр. 5. Москва. 1905.

ню! Бунты, и топоры, и плахи, и молебны... — все мнится былью... — будто во снѣ забытомъ»...[1])

Но для Шмелева это не сонъ, а живая реальность; не «реальность» полувыдуманныхъ героевъ въ полуисторическихъ романахъ, [2]) но художественное бытіе простыхъ и въ то же время страстныхъ и нѣжныхъ русскихъ людей, — страдающихъ и молящихся, даровитыхъ и несчастныхъ, мятущихся и ищущихъ. Когда онъ пишетъ, — онъ «п р о с т о» с л у ш а е т ъ, к а к ъ р а с т е т ъ т р а в а р у с с к а г о б ы т і я, к а к ъ с т о н е т ъ и п о е т ъ р у с с к а я д у ш а; и тотъ, кто знаетъ требованія истиннаго художества, сможетъ оцѣнить «простоту» этого слушанія и этого повѣствованія.

Художественное творчество Шмелева началось рано, еще въ гимназическіе годы. Въ 1898 году онъ кончаетъ Московскій Университетъ по юридическому факультету; затѣмъ работаетъ полтора года въ качествѣ помощника присяжнаго повѣреннаго и нѣсколько лѣтъ служитъ во Владимірской губерніи по финансовому вѣдомству. Это годы внутренняго отстоя, созрѣванія, какъ бы ожиданія. Съ 1907 года художество овладѣваетъ имъ окончательно. Онъ не примыкаетъ ни къ какому «направленію», — ни литературному, ни политическому. Онъ не можетъ, не умѣетъ, не смѣетъ быть «партійнымъ». Онъ всю жизнь идетъ не за «лозунгами» и не за «программами»; онъ слѣдуетъ не за чужимъ и не за внѣшнимъ, а за своимъ и за внутреннимъ. Онъ повинуется ночнымъ голосамъ своего художественнаго ви̂дѣнія. Въ немъ живутъ внутренніе источники, которые поютъ ему и зовутъ его; и часто бываетъ такъ, что «дневной», сознательный Шмелевъ не можетъ выразить словами этихъ пѣсенъ и кликовъ. Соотвѣтственно съ этимъ онъ не можетъ писать ни по заказу, ни по произволу. Онъ не выбираетъ самоуправно «тему» или «зерно» своего повѣствованія; и не отъ него зависитъ его творческій путь. Онъ можетъ писать только тогда, когда въ немъ с о з р ѣ в а е т ъ п р е д м е т н ы й з а м ы с е л ъ, когда созрѣвшее начинаетъ облекаться въ о б р а з ы, когда одержащіе его образы начинаютъ требовать с л о в е с н о й з а п и с и. Иногда это происходитъ въ видѣ нежданнаго взрыва, вторгающагося въ жизнь дневного сознанія и ломающаго всѣ его очередные разсчеты...

Вотъ что онъ самъ разсказываетъ о своемъ первомъ произведеніи, появившемся въ печати.

«Лѣто передъ восьмымъ классомъ я провелъ на глухой рѣчушкѣ, на рыбной ловлѣ. Попалъ на омутъ у старой мельницы. Жилъ тамъ глухой старикъ, мельница не работала. Пушкинская «Русалка» вспомнилась. Такъ меня восхитило запустѣнье, обрывы, бездонный омутъ, съ «сомомъ», побитыя грозою, расщепленныя ветлы, глухой старикъ — изъ «Князя Серебрянаго» мельникъ!... Какъ то на ранней зорькѣ, ловя подлещиковъ, я тре-

---

[1]) «Лѣто Господне». Стр. 33.

[2]) Какъ у Лажечникова, Загоскина, Всеволода Соловьева, Мережковскаго и другихъ.

вожно почувствовалъ ... — что то во мнѣ забилось, заспѣшило, дышать мѣшало. Мелькнуло что то, неясное. И — прошло. Забылъ ... И вдругъ, въ самую подготовку на атестатъ зрѣлости, среди упражненій съ Гомеромъ, Софокломъ, Цезаремъ, Виргиліемъ, Овидіемъ Назономъ ... — что то опять явилось ... Не Овидій ли натолкнулъ меня? не его ли «Метаморфозы» — чудо? Я увидалъ мой омутъ, мельницу, разрытую плотину, глинистые обрывы, рябины, осыпанныя кистями ягодъ, дѣда ... Живые,—они пришли и взяли. Помню,—я отшвырнулъ всѣ книги, задохнулся ... и написалъ — за вечеръ! — большой разсказъ» ...

Это и былъ разсказъ «У мельницы» появившійся затѣмъ въ «Русскомъ Обозрѣніи».

Въ этомъ воспоминаніи, въ этомъ первомъ творческомъ порывѣ — все характерно: и первое «зачатіе» художественнаго предмета въ самозабвенномъ уединенномъ созерцаніи; и нити, ведущія къ образамъ Пушкина и графа А. К. Толстого; и свиду безслѣдное исчезновеніе «зерна» въ тайникахъ вынашивающей художественной «утробы»; и его самочинное, несвоевременное, но властное всплываніе съ требованіемъ немедленной записи; и эта образная обстановка перваго «зачатія», вызываемая Овидіемъ и создающая образную ткань разсказа; и символы «бездоннаго омута» и «глухого запустѣнія», изъ котораго (и внѣшне! и внутренно!) возникаетъ художественное произведеніе. «Живые» образы сами «пришли и взяли». Не художникъ ихъ взялъ, а они его: зародились, исчезли, созрѣли, вернулись и взяли, у омута возникшіе, изъ «омута» рожденные ...

Такъ со Шмелевымъ было всегда. Онъ вообще можетъ писать только тогда, когда «на него находитъ», когда имъ овладѣваютъ, по слову Боратынскаго, «неосязаемыя власти». Пока «гроза» не проходитъ, или пока она только надвигается, онъ молчитъ; художественный предметъ медленно зрѣетъ въ недосягаемомъ для личнаго произвола душевномъ омутѣ, самъ развертывается изъ первоначальнаго «зерна», облекается въ образы и т. д. Такой художникъ не можетъ писательствовать изо дня въ день, или профессіонально «поставлять» литературу. Онъ можетъ писать только тогда, когда его зоветъ созрѣвшая художественная «тема», когда его «осѣняетъ», когда приходитъ вдохновеніе или когда онъ чувствуетъ въ душѣ нѣкую, таинственную для него самого, духовную одержимость. Тогда все горитъ и цвѣтетъ; тогда потокъ прорывается и затопляетъ пространство души; тогда душа поетъ, въ ней стоны, и вздохи, ликованіе и молитва; тогда въ ней, какъ со дна моря, поднимается цѣлый островъ художественнаго бытія.

Именно этимъ объясняется то замѣчательное обстоятельство, что Шмелевъ, послѣ своего перваго, полудѣтскаго произведенія, промолчалъ цѣлыхъ десять лѣтъ и не написалъ ни одного художественнаго произведенія съ 1895 по 1905 годъ, какъ если бы это совсѣмъ не онъ былъ озаренъ, и потрясенъ, и творчески осчастливленъ. У настоящаго художника вдохновеніе не

можетъ горѣть въ душѣ «всегда». Оно должно «проходить», исчезать, хотя бы для того, чтобы опять вернуться. Нельзя пребывать слишкомъ долго въ этомъ творческомъ напряженіи, въ этомъ трепетѣ художественнаго ясновидѣнія. Восторженное чувство власти, богатства, побѣднаго звона, избыточной полноты (плэромы) въ вйдѣніи, слышаніи, чувствованіи и мышленіи — непремѣнно должно прекращаться; и тогда душа, потрясенная и обожженная своимъ собственнымъ воспламененіемъ, вѣрнѣе огнемъ художественнаго предмета,—возвращается усталая въ повседневность, которая кажется ей унылой и темной, и гдѣ она пребываетъ въ кажущейся томительной пустотѣ и растерянномъ томленіи. Такъ было вѣдь и у Пушкина . . .

И, можетъ быть, художникъ самъ себѣ представляется въ это время чѣмъ то въ родѣ сокрушившагося Икара или разрушеннаго жертвенника . . .

Эта чисто артистическая черта стала особенно характерной для Шмелева послѣ того, что̀ онъ видѣлъ и испыталъ въ Крыму во время революціи. Предчувствіе надвигающейся катастрофы давно уже зарождалось въ его душѣ. Еще въ 1913 году онъ пишетъ большую бытовую поэму «Розстани» [1]), образы которой вздыхаютъ вздохами отпѣванія и разлуки. Русскій, крестьянско-купеческій бытъ цвѣтетъ еще во всемъ своемъ обиліи и скудости, во всемъ своемъ жестокосердіи и умильномъ мягкосердечіи, но гдѣ то за нимъ, глубже, чуется нѣкая рыхлость, неупроченность и шаткость, какъ бы грядущая разлука, съ чѣмъ? Тревожные общественно-бытовые сдвиги вскрыты и въ «Распадѣ» и въ «Человѣкѣ изъ ресторана» (1910). А въ 1916 году въ «Ликѣ скрытомъ» предчувствіе крѣпнетъ и получаетъ пророческій оттѣнокъ.

Въ іюнѣ 1918 года Шмелевъ покидаетъ центральныя губерніи и переселяется въ Крымъ, гдѣ и живетъ въ своемъ домикѣ до 1922 года. Здѣсь коммунисты разстрѣливаютъ его единственнаго, нѣжно любимаго сына. Онъ видѣлъ своими глазами все: и борьбу бѣлыхъ, и отходъ ихъ подъ водительствомъ Врангеля и вступленіе красныхъ [2]), онъ видѣлъ свирѣпый терроръ коммунистовъ, имущественный передѣлъ [3]) опустошеніе страны и голодъ, отъ котораго все слабое вымерло въ теченіе одного года. Крымъ выметался «желѣзной метлой революціи». Видѣнное Шмелевъ и описалъ въ своей потрясающей душу «эпопеѣ» «Солнце Мертвыхъ», которая навсегда останется однимъ изъ самыхъ значительныхъ и глубокомысленныхъ историческихъ памятниковъ нашей эпохи. Въ 1922 году Шмелевъ вернулся изъ Крыма въ Москву и по дорогѣ какъ бы подвелъ великій итогъ первымъ пяти годамъ революціи. Печататься онъ не могъ. Онъ увидѣлъ, что въ этой адской плавильнѣ онъ будетъ обреченъ на многолѣтнее безмолвіе; онъ понялъ, что не смѣетъ молчать

---

[1]) Перепечатана въ сборникѣ «Родное». Русская Библіотека. № 32. Бѣлградъ. 1931.

[2]) См. разсказъ «Гунны» въ сборникѣ «Свѣтъ Разума» (изд. Таиръ).

[3]) Срв. разсказъ «Два Ивана» въ сборникѣ «Про Одну Старуху» и особенно «Солнце Мертвыхъ».

о томъ, что ему открылось, — и уѣхалъ заграницу. За границей онъ создалъ весь рядъ своихъ дальнѣйшихъ произведенiй.

Гранью революцiи и ея трагическаго опыта творчество Шмелева дѣлится (условно и приблизительно) на два перiода, отдѣленные другъ отъ друга не рѣзкимъ переворотомъ, а медленнымъ, глубокимъ поворотомъ. Этотъ поворотъ совершался на протяженiи нѣсколькихъ лѣтъ и протекалъ органически, въ жизненномъ страданiи и умудренiи.

Первый, раннiй перiодъ характеризуется расцвѣтомъ о̀ б р а з н а г о т а л а н т а. Этотъ талантъ изживаетъ себя въ б ы т о в ы х ъ описанiяхъ, съ преобладанiемъ э п и ч е с к а г о тона, съ нѣкоторой склонностью къ с е н т и м е н т а л ь н о м у л и р и з м у и съ затаеннымъ трепетомъ передъ т р а г е д i е й м i р о з д а н i я. Шмелевъ «пишетъ Россiю». въ ея шири и спокойной истовости, въ ея отстоявшемся, но уже растревоженномъ и пошатнувшемся укладѣ, въ ея душевной чуткости и непосредственно - философической, наивной созерцательности. Въ этихъ образахъ, за этими изображенiями ощущается творческая душа острой и глубокой чуткости, способная уловить нѣжнѣйшiя чувства человѣка, но не нашедшая еще х у д о ж е с т в е н н а г о п р е д м е т а, который потребовалъ бы в с е й этой чуткости и былъ бы достоинъ ея п р е д ѣ л ь н ы х ъ н а п р я ж е н i й. Соотвѣтственно этому и самый предметъ раннихъ произведенiй Шмелева не столь господствуетъ надъ своими образами и не поднимается до того зрѣлаго полновластiя, какъ это мы видимъ въ произведенiяхъ второго перiода. Страданiе человѣка остается здѣсь еще въ предѣлахъ б ы т а, бытового горя, бытовыхъ волненiй и не вступаетъ въ ту сферу б ы т i я, гдѣ выступаетъ болѣе-чѣмъ-человѣческое или даже сверхъ-человѣческое содержанiе, возводящее душу на уровень м i р о в о й с к о р б и.

Сюда относятся: «Распадъ», «Гражданинъ Уклейкинъ», «Волчiй Перекатъ», «Мэри», «Мой Марсъ», «Человѣкъ изъ Ресторана», «Розстани» и рядъ другихъ разсказовъ.

Второй перiодъ характеризуется расцвѣтомъ п р е д м е т н а г о с о з е р ц а н i я. Все прежнее искусство Шмелева не только не блѣднѣетъ, но достигаетъ высокой и чрезвычайной зрѣлости: гибкость и выразительность языка, яркость образа, острота вѝдѣнiя, мастерство стиля, — все совершенствуется. Но все это теряетъ свою самостоятельность, подчиняясь до конца Главному, х у д о ж е с т в е н н о м у п р е д м е т у, становясь его вѣрнымъ и покорнымъ орудiемъ. Бытъ насыщается бытiемъ. Эпическое повѣствованiе прiобрѣтаетъ необычайную значительность и пророческiй полетъ. Все насыщается предметнымъ чувствомъ, не оставляющимъ мѣста для сентиментальности. Лиризмъ углубляется и утончается. Трагическiй элементъ выступаетъ на первый планъ и окрашиваетъ все въ свои тона. Художественное вѝдѣнiе находитъ великiе и глубокiе предметы; и п о п р е д м е т у с т р о и т с я в е с ь с о с т а в ъ п р о и з в е д е н i я. Въ испытанiяхъ, потрясе-

ніяхъ и страданіяхъ революціонной эпохи мастерство Шмелева достигаетъ своей настоящей высоты и создаетъ свои лучшія вещи.

Къ этому періоду относятся «Неупиваемая Чаша»; «Солнце Мертвыхъ»; сборники: «Про одну Старуху» и «Свѣтъ Разума»; «На Пенькахъ»; «Лѣто Господне»; «Богомолье»; романы: «Исторія Любовная», «Няня изъ Москвы», «Куликово Поле» и цѣлый потокъ небольшихъ разсказовъ, захватывающихъ душу своею значительностью и художественностью.

Изслѣдованіе этого мастерства въ его художественныхъ основахъ устанавливаетъ, что всѣ особенности его уже имѣлись на лицо въ произведеніяхъ перваго періода; что всѣ созданія Шмелева несомы единымъ духомъ и единымъ созерцаніемъ; что художественный актъ его созрѣвалъ, углублялся и уравновѣшивался, но не мѣнялся и не перестраивался, какъ это было у Льва Толстого. Шмелевъ, какъ художникъ, есть единый духовный организмъ, который можно изслѣдовать во всемъ его единствѣ безъ большихъ поправокъ «на эволюцію».

Къ этому изслѣдованію я теперь и обращаюсь.

3.

Начинаю съ эстетической матеріи, — со словесной ткани.

Словесная ткань его произведеній въ высшей степени своеобразна и значительна. При этомъ она настолько обусловлена строеніемъ его художественнаго акта и такъ связана съ образнымъ составомъ и предметнымъ содержаніемъ его произведеній, что открываетъ естественнѣйшій и лучшій доступъ къ его искусству. Вотъ признакъ истиннаго литературнаго мастерства: стиль оказывается вѣрнымъ и властнымъ дыханіемъ акта, образа и предмета.

Тотъ, кто прочтетъ одно изъ зрѣлыхъ произведеній Шмелева, тотъ никогда не сможетъ забыть его, настолько ему присуще умѣніе овладѣвать вниманіемъ читателя, вовлекать его въ показываемый ему міръ и приводитъ всю его душу въ состояніе напряженнаго видѣнія.

Но, произнося эти слова, я имѣю въ виду только настоящаго читателя, [1]) т. е. созерцателя съ открытой душой, съ послушнымъ, гибкимъ актомъ, съ живымъ сердцемъ, не боящимся сгорѣть въ огнѣ художества. Напротивъ, человѣку съ замкнутой душой, который не желаетъ пускать художника въ свою глубину; самодовольному и сухому педанту, который не можетъ или не хочетъ покидать свое обычное «жилище»; или тому, кто имѣетъ для искусства только холодное, чисто бытовое или эротически - любопытное воображеніе, предоставляя художнику

---

[1]) См. Введеніе.

играть съ нимъ или забавлять его, — такому человѣку не удастся воспринять Шмелева, какъ не удастся ему воспринять ни Достоевскаго, ни Э. Т. А. Гофмана. И, можетъ быть, было бы лучше, если бы онъ совсѣмъ не читалъ Шмелева и, главное, воздержался отъ сужденій о немъ. Напротивъ, тотъ, кто отдаетъ художнику и сердце, и волю, и свою нѣжность, и свою силу, — всю свою душу, какъ покорную, лѣпкую и держкую глину («вотъ, молъ, я — довѣряюсь тебѣ, бери, твори и лѣпи»!), тотъ очень скоро почувствуетъ, что Шмелева надо не только серьезно и отвѣтственно читать, но что его необходимо прежде всего принять въ свое художественное сердце.

Настоящій художникъ не «занимаетъ» и не «развлекаетъ»: онъ овладѣваетъ и сосредоточиваетъ. Довѣрившійся ему читатель самъ не замѣчаетъ, какъ онъ попадаетъ въ нѣкій художественный водоворотъ, изъ котораго выходитъ духовно заряженнымъ и, можетъ быть, обновленнымъ. Онъ очень скоро начинаетъ чувствовать, что въ произведеніяхъ Шмелева дѣло идетъ не болѣе и не менѣе, какъ о человѣческой судьбѣ, о жизни и смерти, о послѣднихъ основахъ и тайнахъ земного бытія, о священныхъ предметахъ; и, притомъ, — что самое удививительное, — не просто о судьбѣ описываемыхъ персонажей (съ которыми «что то», «гдѣ то», «когда то» «случилось»), а о собственной судьбѣ самого читателя, необычайнымъ образомъ настигнутаго, захваченнаго и вовлеченнаго въ какія то событія.

Откуда возникаетъ это чувство, читатель, можетъ быть, пойметъ не сразу. Но это чувство глубокой, кровной вовлеченности въ ткань разсказа, и, болѣе того, въ какое то великое и сложное обстояніе, — разъ появившись въ его душѣ, уже не исчезаетъ. И, если онъ попытается объяснить себѣ силу этого захвата и вовлеченія, то первое, на чемъ онъ остановится, будетъ языкъ и стиль Шмелева, т. е. «эстетическая матерія» его искусства. Но не потому, что сила Шмелева исчерпывается его языкомъ, а потому, что этотъ языкъ насыщенъ до отказа жизнью художественныхъ образовъ и властью художественнаго предмета.

Стиль Шмелева приковываетъ къ себѣ читателя съ первыхъ же фразъ. Онъ не проходитъ передъ нами въ чинной процессіи и не бѣжитъ, какъ у иныхъ многотомныхъ романистовъ, безконечнымъ приводнымъ ремнемъ. Мало того, онъ не ищетъ читателя, не идетъ ему навстрѣчу, стараясь быть яснымъ, «изящнымъ», «увлекательнымъ». Онъ какъ будто даже не обращаетъ вниманія на читателя, — говоритъ мимо него, такъ, какъ если бы его совсѣмъ и не было. Читатель мгновенно чувствуетъ, что здѣсь не въ немъ дѣло, что онъ «не важенъ»: съ нимъ не заговариваютъ («любезный читатель!»), какъ бывало у Тургенева; его не заинтриговываютъ, какъ у Лѣскова; его не поучаютъ, какъ любилъ Л. Н. Толстой; ему даже не повѣст-

вуютъ, какъ дѣлалъ Чеховъ. Нѣтъ, — при немъ что то происходитъ, и ему, вотъ, случайно посчастливилось присутствовать: не то подслушать чужой разсказъ о бывшемъ событии [1]) или о потокѣ событій, [2]) не то услышать взволнованную исповѣдь незнакомаго ему человѣка, [3]) а, можетъ быть, прочесть чужое письмо. [4]) Это вводитъ его сразу «in medias res». Однако и тамъ, гдѣ эта «разговорная» форма отсутствуетъ, читатель вводится прямо въ гущу событій, такъ, какъ если бы событія развертывались сами на его глазахъ. [5]) Ему дается сразу опытъ присутствія, чувство включенности, воспріятіе объективности; на подобіе театра, но безъ всякой театральности: «оно» «совершается», а ему дана возможность видѣть и слышать. Иногда онъ «включается» въ потокъ — даже на полъ-словѣ. [6]) Всѣ «предисловія», сообщающія о томъ, кто, когда, гдѣ, по какому случаю разсказывалъ, [7]) опущены: читатель окунается сразу въ «струю» или даже въ «омутъ», и долженъ догадываться, «оріентироваться», соображать самостоятельно: «его настигло»; «началось»; «ему дается»; какъ онъ «вправится» и «войдетъ» въ эти струи — это уже его личное дѣло. И, можетъ быть, онъ почувствуетъ себя въ первый мигъ оглушеннымъ и растерявнымъ . . .

Если читатель не отдается этому потоку, не наполняетъ его мгновенно силами своего воображенія и чувства, а пробуетъ читать эти фразы сдержанно, объективно, подъ рядъ, то онъ скоро замѣчаетъ, что ему далеко не все понятно. Онъ не можетъ уловить, ему не удается слѣдить: что здѣсь? къ чему? откуда это? какая связь? — какіе то клочья! обрывки! восклицанія . . . [8])

Но если читатель заполнитъ эти слова энергіей своей души, вчувствуется въ состояніе разсказчика, раскроетъ свое сердце и отдастъ свое воображеніе, — то онъ вдругъ почувствуетъ, что эти слова какъ будто срываются со страницъ книги, впиваются ему въ душу, потрясаютъ ее и обжигаютъ, и вотъ, превращаются въ стоны, въ драматическія восклицанія, въ художественно - убѣдительныя, точныя выраженія, идущія изъ душевной глубины; — какъ если бы клоки трепетной страдающей жизни были «пришпилены» этими словами къ страницѣ . . .

---

[1]) Напр. «Про одну старуху», «Марево», «Сила» и др.

[2]) Напр. «Няня изъ Москвы», «Исторія Любовная», «Пути Небесные».

[3]) Напр. «На пенькахъ», «Человѣкъ изъ ресторана».

[4]) «Письмо молодого казака».

[5]) «Солнце мертвыхъ», «Лѣто Господне», «Богомолье» и др.

[6]) «Про одну старуху», «Человѣкъ изъ ресторана», «Марево», «Няня изъ Москвы».

[7]) Срв. у Тургенева: «Андрей Колосовъ», «Три портрета», «Жидъ», «Первая Любовь», «Собака», «Исторія Лейтенанта Ергунова», «Несчастная», «Степной Король Лиръ», «Стукъ!... Стукъ!... Стукъ!...», «Разсказъ отца Алексѣя».

[8]) Чтобы убѣдиться въ этомъ, стоитъ только прочесть безъ вчувствованія первыя полъ-страницы «Человѣка изъ ресторана» или «Про одну старуху», и затѣмъ, вникнувъ и вчувствовавшись, произнести ихъ вслухъ въ процессѣ художественнаго чтенія.

Отдаваясь этому стилю, вы чувствуете, что онъ заставляетъ васъ пѣть вмѣстѣ съ собой, нестись впередъ, спотыкаться, вскакивать, опять нестись, вскрикивать, взвиваться, обрушиваться и обрывать разсказъ отъ отсутствія воздуха... Онъ страстенъ; и требуетъ страсти отъ васъ. Онъ пѣвучъ; и заставляетъ васъ пѣть вмѣстѣ съ собою. Онъ насыщенъ; и требуетъ отъ васъ напряженія всѣхъ силъ. Онъ страдаетъ; и вы не можете не страдать вмѣстѣ съ нимъ. Онъ овладѣваетъ вами. И если вы не оторветесь отъ него, то онъ перельетъ въ васъ все, что въ немъ заложено.

И при всемъ томъ языкъ Шмелева простъ. Всегда народенъ. Часто простонароденъ. Такимъ языкомъ говоритъ или народная русская толща, или вышедшая изъ народа полу-интеллигенція, — часто съ этими, то маленькими, то большими неправильностями, или искаженіями, которыя совсѣмъ не переводимы на другіе языки, но которыя по русски такъ плавно закруглены, такъ мягки и сочны, такъ «желанны» въ народномъ произношеніи. Въ этомъ языкѣ звучитъ и поетъ открытость русской души, простота и доброта русскаго сердца, эмоціональная подвижность и живость воображенія, присущія русскому народу. И вдругъ этотъ столь добродушно-разливчатый, сочный языкъ становится жесткимъ, сосредоточеннымъ, пріобрѣтаетъ крѣпость, ядреность, гнѣвность, идетъ бросками, швыркомъ, свайкой, рѣжетъ, колетъ и однимъ ударомъ загоняетъ въ душу точныя, безпощадныя формулы ... съ тѣмъ, чтобы опять распуститься въ ту неописуемую пѣвучую доброту и ширину, въ которой вотъ уже столько вѣковъ купается русская душа ... И все это течетъ, сыплется и вспыхиваетъ съ такой естественностью и непосредственностью, такимъ цѣлостнымъ, несмотря на свою задыхающуюся разорванность, самотекомъ, какъ если бы это была не словесная ткань искусства, а подслушиваемая вами, реально-живая, словесно-звучащая дѣйствительность.

Чѣмъ глубже вы будете вчувствоваться въ этотъ языкъ и въ этотъ стиль, тѣмъ скорѣе вы замѣтите за этимъ величайшимъ, непосредственнымъ простодушіемъ, за этой беззавѣтной искренностью — цѣлую летучую, то сгущающуюся, то разрѣжающуюся стихію глубокомыслія, иногда укрытую за простой, нежданно-естественной игрой словъ ... И не то — это игра словъ, не то лучикъ острой, чуть сверкнувшей мысли, не то глубокое прозрѣніе ... Но произносится это всегда съ большой наивной серьезностью, какъ если бы самъ разсказчикъ (не авторъ!) — не — до — понялъ или пере — понялъ обиходное словечко, такъ, можетъ быть, въ видѣ «недоразумѣнія», а изъ этого «недоразумѣнія» вдругъ сверкнуло міросозерцающее, — иногда нравственное или политическое, а подчасъ и религіозно-мистическое - глубокомысліе ...

«Театральщики, ужъ извѣстно, какой народъ... все, будто, понарошку имъ, представляютъ и представляютъ» ... [1])

[1]) «Няня изъ Москвы». Гл. X. Разрядка принадлежитъ мнѣ. И. А. И.

«А старуха въ ноги ему: — Прости, сынокъ, Христа ради... сирота я слабая, безначальная... Погибаю»...[1])

«Ну, приходитъ къ нему въ волость, въ побѣдный ихъ комитетъ»...[2])

«Не имѣю права. У насъ теперь прикосновеніе личности. А пустяками не безпокойте, у насъ дѣла спеціальныя».[3])

«А теперь старое помнить — грѣхъ, всѣ мы какъ потонули, будто ужъ на томъ свѣтѣ»... «Каждый, говоритъ, день въ соборѣ плачу-молюсь, ничего больше намъ не осталось, потонули мы всѣ бездонно».[4])

«Вѣрно, барыня, много добывалъ, да на много и дыръ то много. Сколько у нихъ у тѣхъ то было, на каждой тумбочкѣ».[5])

«Это дѣло надобное. Кажная женщина должна... Господь наказалъ, чтобы рожать. Ещество — законъ. Что народу ходитъ, а каждый вышелъ изъ женщины на показъ жизни. Такое ещество»... «Нѣтъ, отъ этого не уйдешь. Отъ Бога вкладено, никто не обойдется. Кажный обязанъ доказать ещество. А то тотъ не оправдался, другой не желаетъ, — все и прекратилось, конецъ! Этого нельзя. Кто тогда Богу молиться будетъ? О-чень устроено»...[6])

«Ни церкви, ни иконъ, ни... воспыланія!?»...[7])

«Ну, чистая волконалія»...[8])

«Но все это я ставлю не такъ ужасно, какъ насмѣяніе надъ душой, которая есть зеркало существа»...[9])

Слова Шмелева просты, а душа читателя вдругъ просыпается, встревоженная, открываетъ глаза и начинаетъ вслушиваться и всматриваться, какъ въ тучу на горизонтѣ, гдѣ сверкнула молнія и погасла. И это не Шмелевъ «играетъ словами», подобно тому, какъ это бываетъ у Лѣскова («нимфозорія», «керамиды», «двухсѣстный», «свистовые», «пропилеи» и т. д.). Лѣсковъ — признанный мастеръ русскаго языка; но въ его фонетической игрѣ бываетъ иногда нарочитое и выдуманное. Онъ владѣлъ первобытно-творческими истоками русскаго языка и зналъ имъ цѣну, но нерѣдко затѣвалъ предметно-необоснованную, изобрѣтательную, но художественно ненужную игру звуками, подчасъ очень забавную, но не ведущую въ глубину предмета. А у Шмелева иг-

---

[1]) «Про одну старуху». гл. IV. Символически за «старухою» видится и разумѣется сама Россія.

[2]) «Про одну старуху». гл. I. Разумѣется «комитетъ бѣдноты» — «комбедъ».

[3]) «Инородное тѣло». Сказка. Говоритъ комиссаръ женщинѣ, жалующейся на незаконный обыскъ.

[4]) «Няня изъ Москвы». гл. II.

[5]) Тамъ же. гл. IV. Рѣчь идетъ о богатомъ врачѣ, имѣвшемъ много возлюбленныхъ.

[6]) «Исторія любовная». глава XI. Философствуетъ дворникъ «Плетунъ-Гришка».

[7]) «Свѣтъ Разума».

[8]) «Няня изъ Москвы». 51.

[9]) «Человѣкъ изъ ресторана». гл. III.

раютъ какъ бы *сами слова*; и это даже не игра, а *неожиданные взрывы смысловыхъ возможностей*, вылетающіе изъ души, — то негодующей, то испуганной, то прозрѣвающей. Его слово никогда не становится искусственнымъ или выдуманнымъ. Всѣ особенности его языка *всегда связаны съ личностью разсказчика*, съ его душевнымъ уровнемъ и настроеніемъ. И чѣмъ первобытно-простонароднѣе его языкъ, тѣмъ наивнѣе, серьезнѣе, непосредственнѣе бываетъ повѣствовательная установка его разсказчика. Поэтому языкъ его — есть чаще всего не *его* собственный, условный способъ выражаться, а *внѣшне и внутренно обоснованный языкъ его героевъ*.

Это свидѣтельствуетъ о художественной законченности многихъ произведеній Шмелева: эстетическая матерія какъ бы *исчезаетъ* въ качествѣ самостоятельной величины, она *включена* въ образный и предметный составъ произведенія, она выращена изъ него. Автора-писателя какъ бы нѣтъ: читатель остается наединѣ съ героями и событіями. Образъ «говоритъ» самъ за себя и отъ себя. Послѣдніе слѣды эстетической условности убраны и читателю остается внимать словамъ самихъ героевъ.

4.

Богатствами русскаго языка Шмелевъ владѣетъ, какъ рѣдко кто. Но власть эта — не власть коллекціонера, собирающаго чудныя, небывалыя, рѣдкія, уродливыя или ветхія самосіянности языка, чтобы любоваться ими въ нѣкоторомъ пренебреженіи къ профану-читателю, а профанъ то и не знаетъ, что именно разумѣть за этими «дивными словесами»? Или, можетъ быть, ничего не разумѣть, а просто радоваться этимъ лаламъ, берилламъ и хризопразамъ русской словесности?... Таково подчасъ ювелирное мастерство Ремизова.

У Шмелева этого не бываетъ никогда. Его власть надъ словомъ *родится изъ стихіи художественнаго образа и художественнаго предмета*. Слово остается *ихъ* прозрачнымъ орудіемъ, оно не перестаетъ быть покорной и вѣрной *эстетической матеріей*. Оно есть всегда носитель и посредникъ главно-сказуемаго, его медіумъ, его прозрачная среда, — точный выразитель образнаго событія и духовнаго обстоянія. И при этой *точности* оно поражаетъ читателя своею *свѣжестью*, своею *крѣпкой выразительностью*, своей *неожиданностью* и въ то же время фонетической и грамматической *убѣдительностью*.

Старуха въ лѣсу «съ травки росу *сшурхнетъ*, пальцы полижетъ» . . . [1])

---

[1]) «Про одну старуху». гл. III.

«Мужикъ былъ поперечный и закрытый». [1])

«Прислушиваюсь . . . — глухота-а . . . только крупой деретъ, въ оконце».

«Что ты геройствуешь то? Вѣдь изъ тебя оттябель выйдетъ!» [2])

«Я тебя, блудуна, зна-ю! . . . На господское мѣтили, рванье дырячье?» . . . [3])

Вотъ пляшетъ колченогій пастухъ Хандра-Мандра: «А у него разошлись всѣ спленки и хрящички, выламывался на травкѣ, загребалъ съ земли рваной шапкой, путался и хрипѣлъ, притопывая» . . . [4])

Вотъ старикъ живописецъ Арефій открываетъ «великій секретъ — невыцвѣтающей киновари»: «Яичко те бери свѣжехонечкое, изъ подъ курочки прямо. А какъ стирать съ киноварью будешь, сушь бы была погода—ни оболочка. Небо те какъ Божій глазокъ чтобы. Капелечки водицы единой — ни Боже мой. Да не дыхай на красочку те, ротокъ обвяжи. Да про себя голубокъ — молитву . . . молитовочку шопчи: «Красуйся — ликуй и раадуйся Іерусалиме» . . . [5])

Такія слова образно необходимы и художественно точны. Они насыщены и въ то же время сдержаны чувствомъ мѣры и отвѣтственности, идущимъ изъ творческой глубины. Они могутъ быть и не красивы (оттябель», «блудунъ», «дырячье»); но эта некрасивость ихъ необходима, для обозначенія некрасиваго образа. Это художественно вѣрно и обосновано: ибо не слѣдуетъ говорить красиво объ уродливомъ, если хочешь показать это уродливое; и обратно: тотъ, кто начнетъ уродливо описывать красивый образъ, рискуетъ превратить свои слова въ сущую помѣху для читателя и его вйдѣнія.

Одинъ тонкій русскій знатокъ нравовъ и приличій высказалъ однажды ту мысль, что одежда не должна и не смѣетъ быть «больше, чѣмъ одеждой»: она не должна приковывать къ себѣ вниманіе людей; но если зритель замѣтитъ ее, то онъ долженъ тутъ же отмѣтить, насколько она безупречно сшита, какъ хорошо она сидитъ и идетъ къ тому, кто ее надѣлъ и носитъ. Въ этихъ словахъ намѣченъ одинъ изъ основныхъ законовъ художественнаго стиля.

Выполнить требованіе этого закона можно, повидимому, или тѣмъ, что спустить языкъ и стиль на средній уровень привычности и незамѣтности и утонуть въ банальномъ; или же тѣмъ, что насытить слово образомъ и пронизать его предметомъ, настолько, чтобы читатель дивился выраженіямъ языка, только какъ выраженію выражающагося образа и предмета, т. е. какъ вѣрной и дивной ризѣ являющейся въ искусствѣ сущности.

---

[1]) «Свѣтъ Вѣчный». Возрожденіе. 1937. 1 мая.

[2]) «Человѣкъ изъ ресторана». гл. V.

[3]) «Два Ивана». гл. VII.

[4]) «Розстани». гл. XIII.

[5]) «Неупиваемая Чаша». гл. IV.

Естественно, что большой художникъ пойдетъ не по пути банальности, а по пути художественной вѣрности и точности языка. Именно такъ и обстоитъ дѣло у Шмелева.

Его слова прозрачны и въ то же время насыщены. Иногда бываетъ такъ, что эта насыщенность дѣлаетъ самый стиль его не-сразу-прозрачнымъ. Семейотически (по означиваемому содержанію) каждое слово ясно; но стилистически (по взаимной связи) и ритмически (по смысловому акценту, указующему на центръ предметной тяжести) — рѣчь его героевъ бываетъ не сразу постижимою. Кто будетъ читать напр. монологи доктора въ «Солнцѣ Мертвыхъ»; [1]) или исповѣдь профессора Мельшаева въ «На Пенькахъ»; [2]) или подъемныя мѣста въ разсказѣ дьякона («Свѣтъ Разума»); [3]) или бредовыя страницы въ разсказѣ «Это было», [4]) — тотъ скоро убѣдится, что эти изліянія требуютъ отъ читателя конгеніальнаго паренія. Рѣчи доктора — это глубокомысленныя и дерзновенныя обобщенія грознаго судьи, прозрѣвшаго въ предсмертной мукѣ; это взрывы отчаянія, сарказма, скорби и пророческаго паѳоса; это исповѣдь души, въ смятеніи переживающей катастрофу человѣческой культуры; — и кажется моментами, что это бредъ сумасшедшаго, настолько мысль несется въ буйныхъ иносказаніяхъ и неожиданныхъ эмоціональныхъ прыжкахъ, подобіе которымъ можно найти у Шекспира («Король Лиръ», «Гамлетъ»), у Достоевскаго, у Гофмана («Катеръ Мурръ») и иногда у Гамсуна. Чтобы уразумѣть здѣсь все, надо самому попасть въ этотъ прорвавшійся потокъ страстной мысли, надо принять эту насыщенность въ душу.

Эта насыщенность слова характерна для Шмелева вообще. И иногда у читателя возникаетъ такое чувство, что въ этихъ словахъ, черезъ нихъ и вмѣстѣ съ ними, въ душу къ нему вторгается что то властное, приковывающее, огненное. Вдругъ это содержаніе оказывается «во мнѣ»; оно настолько подлинно и объективно, что на обычномъ пути «говоренія-писанія-печатанія» это кажется вообще неосуществимымъ. Художественный образъ съ большимъ предметнымъ зарядомъ вдругъ вторгся въ жилище моей души; и невольно хочется спросить его: «откуда ты? какъ могъ ты такъ? чьимъ именемъ и закономъ живешь ты и дѣйствуешь? какія силы за тобой?!»...

Такое слово осуществляетъ гораздо больше, чѣмъ, кажется, слову вообще дано осуществить. И моментами самыя напечатанныя слова кажутся накаленными и расплавленными . . . И будто не книгу держишь въ рукахъ, а огненный свитокъ; и не понятно, что бумага, простая бумага «содержитъ въ себѣ» и передаетъ такое, и сама не загорается.

Здѣсь нѣтъ лишнихъ, или случайныхъ словъ. Шмелевъ умѣетъ использовать каждую звуковую щелочку, чтобы вложить въ нее значительный оттѣнокъ, необходимый въ художествен-

---

[1]) Стр. 37 — 40, 41 — 48, 48 — 54, 131 — 138.
[2]) Напр. стр. 84 — 86, 104 — 111.
[3]) Стр. 19 — 20. 28 — 29.

номъ-цѣломъ. У него все, вплоть до длинныхъ и короткихъ «тире», [1]) художественно вѣситъ, оттѣняетъ, «говоритъ». И все это служитъ одному, Главному. Все это неразвлеченно плыветъ въ главномъ руслѣ и ведетъ главную линію; и всѣ богатства его языка поднимаются на поверхность и сверкаютъ лишь въ мѣру этой необходимости. И въ словахъ, и въ ихъ пѣвучемъ послѣдованіи, и въ смысловыхъ акцентахъ, и въ ритмѣ — всюду дышитъ и раскрывается сама художественная душа его повѣсти. И перерывъ, и пауза, и растяжка — все служитъ главной линіи разсказа, главному предметному содержанію его. Въ какой бы вихрь восклицаній, недоговоренныхъ намековъ, прыжковъ, клочковъ, неясностей — ни попалъ бы читатель, онъ долженъ быть всегда увѣренъ, что художественное наполненіе этого хаоса живою душою разъяснитъ и оправдаетъ всякое слово . . .

При этомъ ни эти слова, ни ихъ ритмическая череда не терпятъ ни замѣны, ни подстановки, ни перестановки. Проза Шмелева выкована, какъ стихотвореніе; она легка и естественна и въ то же время обоснована и необходима. Это—проза; но это и поэзія. Шмелевъ поэтъ уже по самому языку своему; и притомъ именно потому, что его эстетическая матерія не самозаконна и не самодовлѣюща, но всегда остается вѣрною ризою образа и предмета.

Все это уясняется съ особенною силою при разсмотрѣніи паузы въ стилѣ Шмелева. Кажется, въ русской литературѣ никто не пользовался паузою такъ, какъ онъ это дѣлаетъ. Пауза обозначаетъ у Шмелева то смысловой отрывъ (противопоставленіе), то эмоціональный перерывъ, возникающій отъ интенсивности переживанія или отъ его содержательной насыщенности. Фраза задохнулась и — рвется. Человѣкъ какъ бы ищетъ слова, запнулся, споткнулся — и вдругъ выстрѣливаетъ имъ неожиданно, а оно вылетаетъ на подобіе разрывающагося ядра . . .

И чѣмъ сильнѣе драматическая или трагическая напряженность разсказа, тѣмъ большее значеніе пріобрѣтаютъ эти отрывы, перерывы и провалы. Тогда сила скрытаго за словами и образами страданія достигаетъ поистинѣ вулканической силы и пророческаго паренія. Стиль становится бурею. Онъ катастрофиченъ. Вихремъ вырываются слова и ихъ повидимому безпомощно сгруппированныя сочетанія, оборванныя полуфразы, растерянные вскрики . . . Провалы и прыжки чередуются съ эмоціональными взрывами, со стремительными, сосредоточенными ударами, скороговоркою. Восклицаніе — пауза — выстрѣлъ; скороговорка — пауза — гвоздь; начало — обрывъ — прыжокъ въ сторону — завершающій ударъ . . . И всѣ эти перерывы не произвольны, не

---

[1]) Срв. напр. «Про одну старуху». О коровѣ: «Подогнала къ Волокушамъ, — мѣсто глухое, елки . . . — ка - акъ она затруби - итъ». Стр. 14.; «Солнце Мертвыхъ». «А другой полюсъ . . . — плоть трепетная и . . . гну - усная, тоже подъ соусами ароматными . . . — дерзатели — рвачи — стервецы ! »

искусственны, не аффектированны. Это перерывы страдающаго, задыхающагося сердца: человѣкъ изнемогаетъ отъ «столпившихся» и прерывающихся чувствъ, онъ не можетъ выразить все сразу, и они «перебиваютъ» другъ друга; отсюда заторъ, провалъ, — и вдругъ пронзительно-мѣткое слово, вырывающееся вздохомъ, стономъ или даже воплемъ...

Эта повышенная «заряженность» слова придаетъ стилю Шмелева особую интенсивность. Читатель всегда испытываетъ чувство, что слова не исчерпываютъ скрытаго за ними, накопившагося и волнующагося содержанія; что «тамъ», въ глубинѣ имѣется гораздо больше, чѣмъ то, что сказано; что сказанное — сказано сокращенно; что языкъ Шмелева — лакониченъ. Онъ лакониченъ, т. е. интенсивно-кратокъ даже въ большихъ романахъ, и притомъ именно вслѣдствіе своей содержательной заряженности: каждая фраза несетъ такой зарядъ чувствъ и мыслей, котораго иному писателю хватило бы на цѣлую главу. Иногда кажется, что художественно прочесть вслухъ такой текстъ, — является задачей почти невыполнимой или требующей исключительнаго сценическаго дарованія, столько за этими словами смятеннаго страданія, колкой, точной мысли, вросшей въ чувство, или, вѣрнѣе, — вырастающей изъ него; столько за ними искренней, изъ глубины идущей динамики, мимики, жеста, интонаціи . . .

А при чтеніи вслухъ оказывается, что текстъ Шмелелева всегда полонъ сокровеннаго пѣнія: то лирическаго, то эпическаго, то трагическаго. Поэтому этотъ текстъ требуетъ и соотвѣтственнаго исполненія, т. е. той первоначальной, душевно-древней «напѣвности», которая осуществляется въ естественныхъ повышеніяхъ и пониженіяхъ, въ нарастающихъ подъемахъ и каденціяхъ, въ логически-драматическихъ акцентахъ на сильныхъ местахъ, въ стенаніяхъ, эмоціональныхъ «затяжкахъ» и «растяжкахъ» и т. д. Когда Шмелевъ пишетъ, то онъ поетъ. Это есть пареніе сердца, выпѣвающаго себя въ словахъ и образахъ. Этимъ и опредѣляется его стиль. Отсюда — особый выборъ словъ и ихъ группировка; безошибочное помѣщеніе главныхъ словъ въ ритмически-сильныя мѣста; пропускъ ненужныхъ подлежащихъ, — ненужныхъ потому, что скрытыя за ними существа разумѣются огнемъ чувства («народъ», «злодѣй»). Пареніе невольно и незамѣтно уводитъ его въ древне-славянскій стиль («скудельный», «купно», «сіе») и находитъ точныя слова для переживаній послѣдней глубины.

Тайну этого пѣнія не легко объяснить въ двухъ словахъ; мы можемъ удовольствоваться простымъ указаніемъ на его источникъ.

Пѣніе родится изъ стона и вздоха. Стонъ даетъ звукъ, вздохъ даетъ ритмъ. Душа, рождающая пѣвучій стиль, должна писать стеная и вздыхая. А она стенаетъ и вздыхаетъ глубже всего и искреннѣе всего, когда она влюблена. Влюблена инстинктомъ или духомъ; [1]) въ земное или

[1]) Это не есть дилема («или» — «или»). Инстинктъ и духъ могутъ не

въ божественное. Не всякая влюбленность поетъ; но подлинное пѣніе есть всегда проявленіе влюбленности; ибо природа влюбленности состоитъ не только въ предметной интенсивности чувства, но и въ пѣвучей текучести его, — въ пѣвучести сердца, вострепетавшаго, прилѣпившагося и желающаго. Понятно, что для созданія истиннаго искусства мало инстинктивной влюбленности въ земное. Художество родится только тогда, когда Предметъ, ранившій и одарившій, берется духомъ и творчески переживается въ его божественной значительности, такъ, что земной предметъ становится живымъ символомъ большаго, священнаго и главнаго.

Шмелевъ по стилю своему есть поющій поэтъ; и это пѣніе его родится изъ той трепетно-взволнованной влюбленности въ Предметы, которою вѣчно счастлива и несчастна его душа. Проза Шмелева поетъ на подобіе того, какъ у Гоголя въ «Вечерахъ на хуторѣ близъ Диканьки» и въ «Тарасѣ Бульбѣ»; какъ у Тургенева въ «Пѣсни торжествующей любви»; какъ у Л. Н. Толстого въ небольшихъ простонародныхъ разсказахъ позднѣйшаго періода; какъ у Лѣскова въ «Запечатлѣнномъ Ангелѣ». Совсѣмъ иначе, чѣмъ у нихъ; ибо у каждаго по своему. Но именно изъ переполненнаго и трепещущаго сердца.

Это отнюдь не означаетъ, что стиль Шмелева однообразенъ въ своемъ пѣніи; напротивъ почти каждый разсказъ его поетъ инымъ стилемъ. У него столько стилей и ритмовъ, сколько требуютъ отъ него его предметы и образы.

Вотъ покойный и плавный, скорбно, но примиренно созерцающій, древле-забвенный стиль «Розстаней», съ особымъ, почти былинно-распѣвнымъ ритмомъ. Вотъ сквозящій несказанностями, лирически-трепетный стиль «Неупиваемой Чаши», съ ритмомъ истомно-сладостнымъ и безвольно-страдающимъ. Вотъ фотографически-протокольный, сразу бытовой и кошмарный стиль съ нарастающимъ рвано-бредовымъ ритмомъ въ «Это было», гдѣ человѣкъ, подавленный бэдламомъ фронта, спасается въ страну чистаго безумія. Вотъ траги-эпическій стиль «Солнца Мертвыхъ», стиль умиранія и предсмертной молитвы, ритмъ приговора и безнадежности, ритмъ назрѣвающаго и разряжающагося пророческаго взрыва. Вотъ стиль эмоціональнаго прозрѣнія въ сочетаніи съ геніально-хаотическимъ ритмомъ въ «На Пенькахъ». Вотъ молитвенно-раскаленный, восторженно-эпическій стиль («Свѣтъ Разума»); вотъ стиль отчаянной безпомощности и бытовой истерзанности, доведенной до высшихъ разумѣній («Про одну старуху»); вотъ стиль разсуждающаго сердца, эпосъ наивной мудрости, бытовое пѣніе о трагической судьбѣ человѣчества, — и все въ ритмѣ простонародной, сочно-повѣствующей, замоскварѣцки сплетничающей болтовни («Няня изъ Москвы»); а вотъ лирически-бытовой эпосъ «Лѣта Господня» и «Богомолья», весь источенный нѣжнымъ юморомъ и весь пропитанный слезами благодаренія, слезами умиленной памяти . . .

только противостоять другъ другу, но и врастать другъ въ друга. См. мою книгу «Путь духовнаго обновленія». гл. II, стр. 51 — 57.

При общемъ и характерномъ единствѣ стиля, какъ литературнаго способа творить, у Шмелева множество «стилей», т.е. литературныхъ ризъ, соотвѣтствующихъ даннному образу и даннному предмету. Чтобы удостовѣриться въ этомъ, достаточно сопоставить мечтательно-влюбленный стиль «Марева», агіографическій стиль «Блаженныхъ», мемуарно-покаянный и въ то же время мистически-бытовой стиль «Путей Небесныхъ» и ядрено-простонародный, саркастически-бичующій стиль сказокъ («Степное Чудо»). Эстетическая матерія у Шмелева не опредѣляется его личнымъ трафаретомъ или произволомъ, но повинуется тому, чему повинуется самъ творящій: требованію Главнаго, бытію образа и ритму самого художественнаго предмета.

Вотъ почему Шмелевъ пишетъ страстно и страдающе: ибо страстно — страдаютъ его герои; и больше и глубже: здѣсь накопившіяся страсти и страданія міра ищутъ себѣ исхода и разрѣшаются въ формѣ распада, ропота и взрыва.

5.

Какъ у всѣхъ писателей, такъ и у Шмелева, литературный стиль опредѣляется строеніемъ его творческаго акта. Это естественно и иначе не можетъ быть: ибо стиль творится созерцающей душой и укладъ ея не только «передается» стилю, но прямо создаетъ его. Выборъ слова, сочетаніе словъ, строеніе фразы, акцентъ, ритмъ — все осуществляется и вылѣпливается творчески — писательскимъ актомъ, въ его, то неизмѣнно устойчивомъ, то гибко-измѣнчивомъ строеніи.

Художественный актъ Шмелева есть прежде всего и больше всего — чувствующій актъ. Этимъ онъ отнюдь не исчерпывается, но это характеризуетъ его основу. Другія слагающія силы—воображеніе, мысль, воля, чувственное ощущеніе,—могутъ преобладать другъ надъ другомъ въ отдѣльныхъ произведеніяхъ Шмелева; чувство остается основополагающимъ всегда. И при этомъ оно достигаетъ нерѣдко такой силы и накаленности, что иные писатели нашихъ дней начинаютъ казаться послѣ Шмелева холодными.

Созданія Шмелева родятся изъ сердца, изъ горящаго и переполненнаго сердца; — въ отличіе отъ холоднаго и горькаго, чувственнаго мастерства Бунина; въ отличіе отъ мятущагося, самовольнаго и нерѣдко всеразламывающаго воображенія у Ремизова; и въ отличіе отъ холодно-живописующаго декоратора Мережковскаго. Вотъ почему я съ самаго начала сказалъ, что человѣкъ съ холоднымъ сердцемъ и мертвымъ чувствомъ — никогда не будетъ художественно жить вмѣстѣ со Шмелевымъ. Достаточно разъ прочувствовать ту тонкую, эмоціонально-аффективную ткань, которую Шмелевъ развернулъ въ одномъ изъ своихъ раннихъ романовъ — «Человѣкъ изъ ресторана», чтобы

понять этотъ способъ жизни и міроощущенія. Это произведеніе съ самого начала сблизило Шмелева съ ранними же созданіями Достоевскаго — «Бѣдные люди» и «Униженные и оскорбленные». Подобно Достоевскому, Шмелевъ чувствомъ постигъ жизнь человѣческаго чувствилища и страданіемъ внялъ человѣческому страданію. Разъ научившись внимать ему, разъ извѣдавъ болью эту стихію жизни, Шмелевъ совершаетъ весь свой дальнѣйшій художественный путь, — опять подобно Достоевскому, — не выходя изъ этого акта и изъ этой стихіи, но поднимаясь въ ея предѣлахъ къ большей и большей духовной значительности.

Творя и показывая, Шмелевъ чувствуетъ самъ; онъ видитъ чувствомъ, мыслитъ чувствомъ, воображаетъ изъ чувства и изображаетъ чувствуя. И этотъ актъ онъ передаетъ своему читателю. Шмелевъ хорошо знаетъ, что значитъ «видѣть сердцемъ» [1]) и «говорить отъ сердца», [2]) и что шепчетъ «голосъ живущій въ сердцѣ»; [3]) онъ знаетъ также, какъ страшенъ бываетъ человѣкъ, у котораго «сердце ожесточилось» или у котораго «Духъ смерти вынулъ сердце». [4]) Въ сердцѣ онъ находитъ и «свѣтъ разума»; [5]) и вѣруетъ въ «неисповѣдимое согласованіе» разума и любви. [6]) Отсюда онъ ждетъ и обновленія людей и возрожденія человѣчества. [7]) Отсюда онъ ведетъ и свое искусство: «сердце свое слушай». [8]) Онъ творитъ «принимая сердцемъ», [9]) запоминая сердцемъ [10]) и освѣщая-освящая имъ все, чего касается. Онъ «постигаетъ глубиннымъ какимъ то чувствомъ»; [11]) онъ «понимаетъ тоской»; [12]) и вѣритъ, что человѣкъ, «страдающій неизмѣрно», «можетъ чуять дальше этихъ стѣнъ видимыхъ». [13]) Этимъ основнымъ актомъ своимъ Шмелевъ пребываетъ въ великой традиціи русскаго искусства вообще и въ частности русской литературы; въ традиціи Пушкина, сказавшаго: «нѣтъ истины, гдѣ нѣтъ любви»; [14]) и больше еще: въ традиціи православнаго христіанства.

Для натуръ, подобныхъ Достоевскому и Шмелеву, творящихъ трепетнымъ чувствомъ, — одной изъ главныхъ опасностей является сентиментальность.

---

[1]) «Голосъ Зари» (сборн. «Свѣтъ Разума»). стр. 6.
[2]) «Сила». стр. 126.
[3]) Тамъ же. стр. 6. 9.
[4]) Тамъ же. стр. 5.
[5]) «Свѣтъ Разума». стр. 32.
[6]) Тамъ же. стр. 32.
[7]) «Блаженные».
[8]) «Неупиваемая Чаша». стр. 36.
[9]) «Человѣкъ изъ ресторана». стр. 165.
[10]) Срв. «Розстани». стр. 169.
[11]) «На пенькахъ». 108.
[12]) Тамъ же. стр. 114.
[13]) Тамъ же. стр. 123.
[14]) Пушкинъ. «Александръ Радищевъ». 1836.

Сентиментальность есть безпредметная или предметно-не-до-обоснованная чувствительность, которая именно въ силу этого воспринимается, какъ чрезмѣрная, неумѣстная, художественно-неубѣдительная. Человѣкъ съ повышенной и утонченной чувствительностью можетъ «начувствовать» про себя такъ много, что у него не окажется ни времени, ни умѣнія, ни силъ для изживанія («отреагированія») своихъ чувствъ. Они начнутъ скапливаться и изживаться неумѣстно, особенно, если человѣкъ имѣетъ природу не аффективно-молчаливую, пережигающую все въ себѣ, а эмоціонально-экспансивную. Чувства начнутъ изливаться по поводу нестоющихъ предметовъ, въ несоотвѣтствующихъ, чрезмѣрныхъ или неубѣдительныхъ формахъ. Можетъ начаться «аффектація», — преувеличенное изъявленіе чувствъ; и отъ сентиментальности до аффектаціи часто всего одинъ шагъ. А въ искусствѣ всякая сентиментальность и всякая аффектація— вредятъ художественности: актъ перестаетъ соотвѣтствовать предмету и образу, а у читателя слагается впечатлѣніе, что изъ его души выжимаютъ несоотвѣтствующій предмету запасъ чувствительности. Викторъ Гюго — почти всегда сентименталенъ и афъфектированъ; Шекспиръ — почти никогда; Пушкинъ никогда и ни въ чемъ. Русскіе народники то и дѣло впадали то въ сентиментальность, то въ аффектацію. А Достоевскій и Шмелевъ преодолѣли свою склонность къ сентиментальности, найдя выходъ въ сторону эпическаго созерцанія и трагическаго порыва.

Къ началу второго періода своего творчества (послѣ Крыма!) Шмелевъ пріобрѣтаетъ силу созерцать величайшія страданія человѣка, не какъ животныя мученія, заслуживающія «жалости» (мораль графа Л. Н. Толстого), а какъ судьбоносный путь, очищающій душу и возводящій ее къ мудрости и духовной свободѣ. Чувствующій актъ Шмелева возмужалъ и закалился въ созерцаніи тѣхъ инфернальныхъ страданій, которыя намъ принесло наше время. Его художество было вынесено и спасено силою духа. Я говорю «спасено», ибо чувствительный человѣкъ въ своемъ обращеніи къ слабому и страдающему существу всегда рискуетъ размягченіемъ акта и утратой художественной формы, особенно если онъ отдастся вполнѣ состраданію и умиленію. Эта опасность грозитъ Карамзину въ «Бѣдной Лизѣ», Жуковскому въ его обращеніи къ дѣтямъ и птичкамъ, Шопену въ его «Колыбельной», Фра Беато Анжелико въ его умиленномъ живописаніи, Достоевскому въ «Бѣдныхъ Людяхъ». И Шмелева она настигаетъ въ «Мэри» и грозитъ ему въ его романѣ «Пути Небесные».

Силы духа, побѣждающія эту опасность у Шмелева суть — объективирующее воображеніе и созерцающая мысль.

Когда чувство искренно и глубоко, то оно не пребываетъ въ самомъ себѣ, въ истощающемъ душу безпредметномъ кипѣніи и самотерзаніи, но получаетъ силу и власть предметнаго опыта. Оно испытываетъ не только свой собствен-

ный «напрасный пламень» или «тихое унынiе», [1]) но беретъ, воспринимаетъ *духовные предметы* и начинаетъ ихъ созерцать. Оно сосредоточивается и становится *чувствующей волей*: ему открывается доступъ къ *трагическому*. Оно обостряется и становится *чувствующимъ вйдѣнiемъ*: ему открывается выходъ къ *художественному объективированiю*. Оно углубляется и проясняется до *безсознательной разумности* и превращается въ *философическое паренiе*. Именно это преобразованiе намѣтившееся уже въ «Человѣкѣ изъ ресторана», было пережито художественнымъ актомъ Шмелева. Именно отсюда возникли такiя религiозно-философическiя и въ то же время траги-эпическiя созданiя его, какъ «Солнце Мертвыхъ», «Про одну старуху», «На пенькахъ», «Свѣтъ разума», «Желѣзный дѣдъ», «Исторiя любовная», «Свѣтъ вѣчный» и другiя, — въ которыхъ чувство находитъ сразу и свой *художественный предметъ* и свое *творческое равновѣсiе*.

Найдя этотъ предметъ и это равновѣсiе, чувство не уступаетъ своего первенства другимъ способностямъ души, но продолжаетъ владѣть творчествомъ Шмелева.

Та изобразительная сила, которая присуща его *внѣшнимъ, чувственнымъ* описанiямъ, идетъ отъ сердца. Онъ воспринимаетъ все — и природу, и бытовую обстановку, и человѣческую внѣшность, — чувствомъ: то любовью, то умиленiемъ, то изумленiемъ, то скорбью, то молитвою, то благодаренiемъ, то негодованiемъ, то отвращенiемъ, то ужасомъ. И согласно этому онъ показываетъ читателю внѣшнiе образы, взывающiе къ его сердцу, заставляя его *видѣть сердцемъ, символически прожигая чувственное до нечувственнаго*, заставляя его *созерцать* внѣшнюю видимость. Внѣшнiй опытъ втягивается во внутреннiя пространства души, осмысливается тамъ по новому и въ новомъ видѣ возвращается на полотно живописца. Шмелевъ никогда не описываетъ чувственно-внѣшнiй составъ вещей, образовъ и природы, какъ таковой, т. е. какъ нѣчто *самодовлѣющее*. Его наблюдающее зрѣнiе, его слушающее ухо — воспринимаетъ зорко, остро, точно. И то, что онъ показываетъ тѣлеснымъ глазамъ или тѣлесному слуху,— обычно короткими, четкими мазками, лаконической чертой, чеканнымъ словомъ, воспринимается мгновенно и убѣдительно, и остается въ душѣ читателя надолго. Но онъ почти никогда не описываетъ внѣшность, какъ самоцѣнность. Онъ никогда не увлекается декорацiей или ея самодовлѣющей росписью. Ему *некогда*; ему надо показать *Главное*. Поэтому «внѣшность» у него всегда пронизана или прожжена лучами внутренняго смысла. Все внѣшнее служитъ ему знакомъ, орудiемъ, сред-

---

[1]) Пушкинъ. Мечтателю.

ствомъ или отображеніемъ внутренняго — душевнаго трепета, или страданія, или блаженства, или гнѣва, или отчаянія . . . [1])

Вотъ старикъ-купецъ, Данила Степановичъ, тихо доживая свой вѣкъ на покоѣ, посѣтилъ схимника и ѣдетъ лѣсомъ домой, смутно тоскуя о своей неочистившейся душѣ. И природа несетъ ему свѣтъ, чистоту и прощеніе. «Широкіе кусты орѣшника протягивали надъ головой я р к о - з е л е н ы е въ солнцѣ зонты съ темнѣющими гроздочками н о в ы х ъ орѣховъ, шурхали по степанову картузу, брызгали нескатившимся съ утра д о ж д е м ъ. Въ глухой сторонѣ, влѣво, куковала кукушка ч и с т ы м ъ, с л о в н о о м ы т ы м ъ в ъ д о ж д ѣ голоскомъ» . . . [2])

Гремятъ ли цикады въ крымскомъ зноѣ, [3]) спитъ ли захолустный Бѣлозерскъ, засыпанный тысячелѣтнимъ сухимъ навозомъ, [4]) или соловьи «пустымъ оврагамъ поютъ по зорямъ», [5]) — все это передается не только въ мѣткости и зримости, но все это взято д у х о м ъ и символически передаетъ д у х о в н о е о б с т о я н і е. Читатель можетъ быть всегда увѣренъ: здѣсь нѣтъ ни празднаго, ни мертваго, ни лишняго, ни пустого наблюденія, ни кокетливой игры. Здѣся все взято сердцемъ, насыщено чувствующей символикой — и все в е д е т ъ к ъ г л а в н о м у. [6])

Такъ же обстоитъ у Шмелева и въ изображеніи человѣческой внѣшности. [7]) Все это объясняется тѣмъ, что онъ и самый художественный предметъ в и д и т ъ ч у в с т в о м ъ и м ы с л и т ъ ч у в с т в о м ъ. Это не сознательная мысль, а ирраціональная; это не размышленіе и не «философствованіе», а м е д и т а ц і я с е р д ц а, протекающая въ большой глубинѣ, таинственной для самого медитирующаго автора и можетъ быть недоступной его обычному, дневному сознанію.

Медитирующая сила Шмелева - художника выражается въ томъ, что почти каждое его произведеніе есть нѣкое ц ѣ л о е,

---

[1]) Такъ напримѣръ: въ разсказѣ «Свѣтъ Разума» дьяконъ карабкается «на карачкахъ изъ балки», — это символъ его душевно - духовнаго «карабканья» изъ религіознаго хаоса нашихъ дней (стр. 15. 16); въ разсказѣ «Желѣзный Дѣдъ» все начальное описаніе русской природы, большака, столбовъ съ клеймеными орлами и т. д. — есть символъ той живущей въ душахъ традиціонной государственности, которою одержимъ самъ «Дѣдъ»; вотъ «солнце», какъ источникъ и символъ жизни и смерти («Солнце Мертвыхъ». 11. 27. 28. 60 и др.); вотъ описаніе родного воздуха Россіи, т. е. д у х а ея («Свѣтъ Разума». 135); вотъ «нравственныя пятна, пятна высшаго значенія» на человѣкѣ («Человѣкъ изъ ресторана». 149). И такъ во всемъ.

[2]) «Розстани». 79.

[3]) «Солнце Мертвыхъ». 55.

[4]) «Марево». 93 — 95.

[5]) «На Пенькахъ». 117. 125.

[6]) Чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно прочитать и продумать внѣшне-образный составъ такого законченнаго разсказа, какъ «Желѣзный Дѣдъ» (Сборникъ «Свѣтъ Разума»).

[7]) Срв. напр. описанія человѣческой внѣшности: почтальонъ Дроздъ, спасшійся отъ разстрѣла. «Солнце Мертвыхъ». 82 — 87; лицо развратнаго актера. «Няня изъ Москвы». 68; лицо схимника Сысоя. «Розстани». 78; потокъ нищихъ. «Розстани» 82. 102; внѣшность Желѣзнаго Дѣда. «Желѣзный Дѣдъ». 142 — 146; внѣшность Жеребца. «Неупиваемая Чаша». 16. и мн. др.

несомое единымъ замысломъ, архитектонически выдержанное и возведенное какъ бы по единой идеѣ. Этотъ замыселъ можетъ остаться неяснымъ читателю до конца; но за то читатель долженъ быть заранѣе увѣренъ, что присутствіемъ его проникнуто все изложеніе. Читая Шмелева, надо медитировать сердцемъ и ожидать, что символы начнутъ изъяснять себя сами; надо сосредоточивать все свое вниманіе, брать всерьезъ каждую, какъ бы мимоходомъ уроненную деталь, съ полнымъ довѣріемъ принимать каждую новую фигуру, каждое событіе, какъ нѣчто художественно необходимое. Такова сила его художественной медитаціи. Его произведенія не то что «продуманы», — подъ мыслью у насъ разумѣютъ отвлеченную, сознательно теоретизирующую мысль, — но выношены обычно до художественной зрѣлости, ибо авторъ даетъ имъ вызрѣть до необходимости. Они бываютъ зрѣлы и въ заглавіяхъ своихъ (что такъ рѣдко удавалось Чехову). Заглавія Шмелева всегда символически существенны и центральны: они выражаютъ главное содержаніе художественнаго предмета. Таково напр. заглавіе «Про одну Старуху», гдѣ подъ «Старухой» разумѣется не только «эта старушка», но еще Россія—Родина—Мать, брошенная своимъ сыномъ и погибельно борющаяся за своихъ внучатъ, за грядущія поколѣнія; это нигдѣ не выговорено въ разсказѣ, символъ отнюдь не раскрывается въ видѣ наученія; напротивъ, эта символика таится поддонно, молчаливо; но она зрѣла въ душѣ автора и медленно зрѣетъ въ душѣ читателя, который въ концѣ разсказа переживаетъ весь ужасъ этого прозрѣнія. Заглавіе «Солнце Мертвыхъ» — свиду бытовое, крымское, историческое, таитъ въ себѣ религіозную глубину: ибо указуетъ на Господа, живого въ небесахъ, посылающаго людямъ и жизнь, и смерть, — и на людей, утратившихъ его и омертвѣвшихъ во всемъ мірѣ. О подмосковныхъ ли болотныхъ пняхъ говоритъ заглавіе «На пенькахъ», или о срубленной Россіи и о снесенной безбожниками міровой культурѣ? И что это за «Няня изъ Москвы»? Не всерусская ли это Няня? Не воплощеніе ли православной и національной совѣсти, священно-простонародной традиціи русскаго народа? Не домашняя ли сивилла? Не всемірная ли это Няня, смятенно созерцающая міровое смятеніе нашихъ дней? . . . И «Человѣкъ изъ ресторана» — не «человѣкъ», не лакей, а глубокая и нѣжная душа Человѣка, во фракѣ ресторannaго слуги . . .

И такъ — во всемъ. Чѣмъ глубже читатель опуститъ свой «лотъ», тѣмъ лучше; онъ не обманется, — все идетъ со дна изъ предметнаго замысла.

Помыслъ своего сердца Шмелевъ никогда не передаетъ въ обнаженно-разсудочномъ видѣ. Онъ мыслитъ не какъ мыслитель, а какъ нѣжно чувствующій художникъ образовъ. Я не знаю ни одного произведенія у Шмелева, кромѣ развѣ «Путей Небесныхъ», гдѣ бы онъ попытался, на подобіе Л. Н. Толстого («Крейцерова Соната», «Война и міръ»), или на подобіе Достоевскаго (главы о Зосимѣ въ «Братьяхъ Карамазо-

выхъ»), выговорить идею своего произведенія въ добавочномъ отвлеченно-умствующемъ разсужденіи, поднести ее читателю какъ бы освобожденною отъ художественнаго облаченія. Нѣтъ, обычно его мышленіе остается всегда художественнымъ мышленіемъ: онъ «не выговариваетъ» свою мысль и «не утаиваетъ» ее (Гераклитъ); онъ ее показуетъ въ образахъ и событіяхъ, къ чему и призвано истинное искусство.

Таково чувствованіе, созерцаніе и мышленіе его художественнаго акта. Имъ обычно соотвѣтствуетъ волевая сила Шмелева-художника, выражающаяся въ его вѣрности предмету и въ строгомъ символически-насыщенномъ отборѣ словъ и образовъ. Это воля — рожденная сердцемъ; это до воли сгустившаяся интенсивность чувства. Поэтому эта воля не произволяющая, не «конструктивная», не сухая, не мертвая. Это какъ бы зарядъ требованія, обращеннаго къ себѣ, къ своей эстетической матеріи и къ своей образной ткани. Отсюда эта крѣпкая, цѣлостная спайка, эта строгость къ «тѣлу» своего искусства, эта власть надъ матеріаломъ слова и образа; и чувство этой органической цѣльности передается читателю и нерѣдко потрясаетъ его душу.

Этотъ моментъ слабѣе выраженъ въ «Путяхъ Небесныхъ», гдѣ воля растворилась въ чувствѣ, а чувство прилѣпилось къ быту и развязало бытовую память. Отъ этого и отъ другихъ причинъ, связанныхъ съ «медіумичностью» изображенныхъ здѣсь человѣческихъ образовъ, корпусъ романа сталъ широкимъ, рыхлымъ и утратилъ идущую отъ предметной медитаціи необходимость и кованную сдержанность. Вообще этотъ долго вынашивавшійся, начатый, но неоконченный большой романъ стоитъ въ ряду произведеній Шмелева особнякомъ.

За годы своего творческаго подъема Шмелевъ какъ бы осозналъ ту «идею», которую онъ до тѣхъ поръ былъ «заряженъ» и которая составляла духовный предметъ его творчества: путь, ведущій человѣка изъ тьмы — черезъ муку и скорбь къ просвѣтленію. Эта идея вошла въ его сознаніе и потребовала отъ него наименованія и особаго раскрытія; — онъ назвалъ ее «Пути Небесные». Въ то же время въ его душѣ возникла неотступная потребность въ духовной цѣльности: разсудочный интеллигентъ руководившій его сознаніемъ, захотѣлъ склониться передъ мудростью вѣры, а мудрость вѣры потребовала апологіи. И вотъ художникъ сталъ преодолѣвать то раздвоеніе, которое человѣкъ носилъ въ себѣ всю жизнь... Въ новомъ романѣ это раздвоеніе предносится ему въ двухъ главныхъ образахъ: умствующаго Виктора Алексѣевича и «невинной» простоты — Даріи Ивановны (Дариньки). Такъ возникъ этотъ романъ съ осознанной тенденціей: простая вѣрующая «мудрость» призвана просвѣтить и обратить разсудоч-

наго интеллигента. Романъ медленно развертывается въ «*житіе*» и въ «*поученіе*». Житіе преодолѣваетъ соблазны, а поученіе преодолѣваетъ религіозную слѣпоту. Къ *художеству* примѣшивается *проповѣдь*; творческій актъ включаетъ въ себя элементъ *преднамѣренности* и *программы*, *созерцаніе* осложняется *наставленіемъ*; и во второй части романа образъ Дариньки рисуется все время чертами *умиленія* и *восторга*, которымъ читатель начинаетъ невольно, но упорно сопротивляться. «Мудрость» Дариньки, которая призвана все освѣтить, оправдать и объяснить — оказывается все менѣе убѣдительной: такъ напр., ночной крикъ пѣтуха, вырастающій вдругъ въ проблему міровового и историческаго значенія, объясняется тѣмъ, что пѣтуху, по слову Дариньки, это пѣніе въ религіозномъ смыслѣ «назначено»... Но что же и кому въ семъ мірѣ *не* назначено?... Такая мудрость способна разочаровать даже и довѣрчиваго читателя. И вотъ обаяніе Дариньки, непрестанно испытываемое другими героями романа, все менѣе передается читающей душѣ. Сентиментальность становится главнымъ актомъ въ изображеніи, а душа читателя противится и охладѣваетъ... Главная опасность «чувствующаго» художества оказывается не преодолѣнной и не устраненной въ «Путяхъ Небесныхъ»; читатель воспринимаетъ *намѣреніе автора*, но перестаетъ художественно «принимать» его образы и созерцать его предметъ...

Характеристика художественнаго акта Шмелева была бы не полна, если бы я не указалъ еще на то искусство преодолѣвать чрезмѣрную силу чувства *юморомъ*, которое необходимо Шмелеву и присуще ему.

Этотъ юморъ рѣдко изсякаетъ у Шмелева. Онъ свѣтится и свѣтитъ подчасъ даже въ самыхъ послѣднихъ страданіяхъ, въ безвыходныхъ, отчаянныхъ, смертныхъ положеніяхъ. Но это не юморъ авторскихъ описаній, какъ бываетъ у Лѣскова, или авторскаго резонированія, какъ обычно бываетъ у Салтыкова-Щедрина. Вообще у Шмелева текстъ сообщеній, идущій отъ автора, обычно совсѣмъ строгъ и простъ: онъ даетъ только самое необходимое, ибо онъ всегда экономитъ поле свободнаго вниманія въ душѣ читателя. Юморъ у Шмелева идетъ какъ бы изъ самихъ вещей, положеній, лицъ и поступковъ, въ которыхъ скрыта нѣкая живая сѣть космическихъ *недоразумѣній*, космической *безпомощности* и космическихъ *противорѣчій*. Эти недоразумѣнія, безпомощности и противорѣчія показываются авторомъ объективно: юморъ или вработанъ въ самую художественную ткань разсказа, или исходитъ отъ дѣйствующихъ лицъ.

Юморъ Шмелева безконечно разнообразенъ: иногда острый, сдержанно горькій; [1] иногда нещадный, отчаянный, какъ юморъ висѣльника; [2] иногда — нѣжный, тонкій, запрятанный въ самую

---

[1] «Солнце Мертвыхъ», «На Пенькахъ».
[2] «Про одну старуху», «Сила», «Гуны».

глубину ситуаціи: какъ будто у лирически-эпическаго повѣствователя чуть чуть вздрагиваетъ уголокъ рта или глазъ сверкаетъ лучомъ затаенной улыбки. [1]) Озаренная и пронзенная лучами этого юмора, свертывается и обезвреживается пошлость повседневнаго б ы т а, и изъ за нея выступаетъ то человѣческое б ы т і е, ясновидцемъ и пѣвцомъ котораго призванъ быть всякій настоящій художникъ.

Таково въ основныхъ чертахъ строеніе художественнаго акта у Шмелева.

6.

Естественно, что этимъ художественнымъ актомъ опредѣляются составъ и характеръ о́ б р а з о в ъ, созданныхъ Шмелевымъ, согласно основному закону духа, въ силу коего міръ отзывается человѣку тѣми голосами, которыми взываетъ самъ человѣкъ.

Именно поэтому образы Шмелева сіяютъ жизнью чувства. И природа, и люди.

Въ природѣ для него нѣтъ мертваго, безразличнаго, «нѣмого» и «глухого». Все говоритъ и поетъ; и ему самому, и его читателю — и трава, и роса, и земля; надо только научиться внимать имъ. «Если слушать въ тихой ночной деревнѣ, многое можно услыхать». [2]) И когда человѣкъ смотритъ на міръ тихою любовью, то все какъ будто «сговаривается» «радовать его». [3]) Всѣ вещи живутъ: и метла, которая по ночамъ на свою судьбу «жалится», и ворота, и самоваръ, и тараканы. «Каждое сучество понимаетъ» . . . [4]) И можетъ быть даже лошади и коровы могутъ молиться . . . ; [5]) а березы, цвѣты и травы навѣрное поклоняются Господу. [6]) Когда человѣкъ грѣшитъ, то онъ согрѣшаетъ и землѣ — какъ душою, такъ и тѣломъ. [7]) И воздухъ «пахнетъ радостью»; [8]) и помнятся всю жизнь, разъ узрѣнныя, — «радостныя» ягодки земляники, «на солнцѣ, — душистые огоньки, живые». [9]) А въ океанѣ слышится «великая тайна, — тоска бездумнаго бытія». [10])

Такъ вся природа полна тайны и смысла. «Да, вѣдь, чую: воистину, Храмъ Божій! Хвалите Его, небеса и воды! Хвалите, великія рыбы и вси бездны, огонь и градъ, снѣгъ и туманъ . . . горы и всѣ холмы . . . и вси кедры, и всякій скотъ, и свиньи, и

---

[1]) «Исторія Любовная», «Няня изъ Москвы», «Лѣто Господне», «Богомолье».
[2]) «Розстани». 123.
[3]) Тамъ же. 65.
[4]) См. прелестный набросокъ «Миша». 127. Сборникъ «Родное».
[5]) Тамъ же. 127. Срв. «Лѣто Господне». 90.
[6]) «Лѣто Господне». 104.
[7]) Тамъ же. 96.
[8]) «Богомолье». 33.
[9]) Тамъ же. 68.
[10]) «Океанъ». 47. Сборникъ «Въѣздъ въ Парижъ».

черви ползучіе!» ... [1]) И самому человѣку подобаетъ пѣть хвалу «на всѣ четыре стороны, — и на далекую бѣлую зиму, и на мутныя волны моря, и на грязный камень, и на дали». [2]) Ибо онъ «видитъ» Бога «сердцемъ»; [3]) и въ сердцѣ у него поютъ «всѣ голоса» бытія. [4]) И природа говоритъ ему о себѣ не холодной красивостью, не ужасомъ пустоты и не темной свирѣпостью.

Таковы и люди въ созданіяхъ Шмелева. Это люди чувства. А такъ какъ чувство цвѣтетъ всею своею полнотою въ людяхъ цѣльныхъ и простыхъ, въ людяхъ непосредственной наивности, то «герои» Шмелева чаще всего — люди простые, не расщепленные рефлексіей и не убитые интеллигентской «культурой». А если выдвигаются интеллигентные и культурные люди, то они или настолько темпераментны и страстны, что рефлексія разсудка не сломила и не разъѣла ихъ чувства, [5]) или же настолько потрясены посланнымъ имъ страданіемъ, что возвращаются изъ царства рефлексіи къ непосредственной и страстной жизни своего чувствилища. [6]) Но обычно это — люди остраго, тонкаго и непосредственнаго чувства, простецы сердца, изображаемые въ состояніи взволнованномъ, огорченномъ или умиленномъ.

Въ сущности это особая «порода душъ», близкая Достоевскому, Лѣскову и Ремизову. Это люди, живущіе какъ бы съ открытымъ или обнаженнымъ сердцемъ, воспринимающіе быстро и остро чужую грубость, чужой холодъ и фальшь и содрогающіеся отъ всей этой «кривды». Шмелевъ учуялъ эту «породу» давно. Таковъ у него «человѣкъ» изъ ресторана, съ его любящей, тонко и нѣжно чувствующей душой, съ большимъ чувствомъ собственнаго достоинства, съ постоянною потребностью въ ласковомъ душевномъ пониманіи и со склонностью къ философскому разсужденію. Весь романъ состоитъ изъ его разсказа или дневника, изъ его живого повѣствованія о собственныхъ переживаніяхъ и впечатлѣніяхъ. Это есть исповѣдь раненаго сердца: «Много прошелъ я горемъ своимъ, и перегорѣло сердце. Но кому какое вниманіе? Никому. Больно тому, который плачетъ и который можетъ проникать и понимать. А такихъ людей я почти не видалъ». [7]) На него обрушиваются бѣды и огорченія; онъ мужественно несетъ въ себѣ свое горе и муку, и сердце его не ожесточается, а все болѣе обращается къ Богу, вынашивая жизненную и религіозную мудрость. «И вотъ когда я былъ въ такомъ удрученіи и проклялъ всю свою судьбу и все, проклялъ въ молчаніи и въ тишинѣ, въ холодную стѣну смотрѣмши, проклялъ свою жизнь безъ просвѣта, тогда открылось мнѣ, какъ сіяніе въ жизни ... И пришло это сіяніе черезъ муку и скорбь» ... [8])

---

[1]) «Свѣтъ Разума». 20.
[2]) Тамъ же. 37.
[3]) «Голосъ Зари». 6. [4]) Тамъ же. 9.
[5]) Герой «Марева»; Вася Ковровъ въ «Няня изъ Москвы».
[6]) Докторъ въ «Солнце Мертвыхъ»; профессоръ въ «На Пенькахъ»; Викторъ Алексѣевичъ въ «Пути Небесные».
[7]) «Человѣкъ изъ ресторана». 132. [8]) Тамъ же. 164.

Эти слова характеризуютъ главное русло творчества Шмелева. Шмелевъ даетъ обычно исповѣдь обнаженнаго и раненаго сердца, выстрадывающаго себѣ свѣтъ и постиженіе. Можетъ быть именно потому онъ такъ часто излагаетъ всю повѣсть отъ перваго лица, отъ нѣкоего «я», представляющаго или главнаго героя, или взволнованнаго свидѣтеля событій. [1]) Страдая самъ, Шмелевъ пишетъ о страданіи чувствительной души, — не сострадая ей и не прося своихъ читателей о со-страданіи, но страдая въ тѣхъ самыхъ людяхъ, о которыхъ онъ повѣствуетъ, или, вѣрнѣе, которыхъ онъ показываетъ. Онъ цѣльно и до конца объективируется въ своихъ страдающихъ герояхъ; онъ пишетъ не о нихъ (какъ почти всегда дѣлаетъ Тургеневъ), но изъ нихъ (подобно Достоевскому), растворяясь въ этой живой человѣческой мукѣ и въ этомъ живомъ горѣніи духа. Онъ страдаетъ не за нихъ, а ими, въ нихъ и черезъ нихъ — за весь свой народъ, за все человѣчество.

Въ извѣстномъ смыслѣ можно было бы сказать, что «герои» Шмелева примитивны, ибо они или совсѣмъ не тронуты или мало затронуты «образованіемъ» и «умственной культурой». Но это совсѣмъ не означаетъ, что внутренняя жизнь этихъ примитивовъ упрощена, груба или низменна. Это совсѣмъ не тѣ примитивы, которыхъ мы видимъ въ мастерскихъ зарисовкахъ Бунина; это не примитивы обнаженнаго инстинкта, темныхъ страстей, или прямо злые и буйные звѣри, не вѣдающіе духа. Нѣтъ сомнѣнія, Шмелевъ знаетъ и ихъ; но не они образуютъ главный и характерный кадръ его художественныхъ образовъ.

Знаетъ Шмелевъ и этихъ всероссійскихъ шатуновъ, то больныхъ, то погорѣвшихъ, то «лытающихъ отъ дѣла»: «Богъ ихъ знаетъ, — слѣпые ли, такъ ли, непристроившійся, загулявшій народъ . . . Стояли прямые, смотрѣли въ темную пустоту деревянными лицами . . . Силачи-парни въ драныхъ картузахъ, съ буйными лицами, съ налитыми глазами, пропойные, съ пустыми корзинами и взглядами исподлобья . . . «Бабушка Арина, подай хлѣбца проходящему!» [2]) Знаетъ Шмелевъ и городское отребье, вкусившее фразерства, чреватое революціонными подвигами, ничтожное, злобное и преступное. Вотъ онъ — «сопливый мальчишка дворника», [3]) превратившійся въ комиссара-чекиста: «револьверъ, галифэ, тѣ же болячки подъ носомъ, та же вытянутая въ хоботокъ губа съ рыжеватыми усиками, выдутые безцвѣтные глаза, ужасный лицевой уголъ идіота, голова сучкомъ, шепелявый . . . — и неимовѣрными духами . . . ! И англійскій проборъ еще! [4]) и сколько такихъ — человѣческихъ «обрывковъ» . . . [5])

[1]) Такъ отъ перваго лица написаны: «Человѣкъ изъ ресторана», «Солнце Мертвыхъ», «Исторія Любовная», «Няня изъ Москвы, «Сила», «Про одну старуху», «Марево», «Въ ударномъ порядкѣ», «Свѣчка», «На Пенькахъ», «Чудесный билетъ».

[2]) «Розстани». 82.

[3]) «На Пенькахъ». 78.

[4]) Тамъ же. 103.

[5]) Тамъ же.

«Рой завистливой, ущемленной и наглой бездари»... «И ото всѣхъ пахнетъ кровью, пусть и не ими пролитой, но они на ней гнойно пухнутъ, какъ поганочные грибы на убойныхъ свалкахъ»...[1]) Словомъ Шмелевъ видитъ и темноту, и низость, и звѣрскую природу деревенскаго «примитива» и городского «полупримитива»[2])

Но онъ видитъ въ человѣческомъ примитивѣ и нѣчто иное: онъ знаетъ его духовность, тѣ скрытыя благія и живыя силы души, безъ которыхъ немыслимо существованіе человѣка на землѣ, съ отмираніемъ которыхъ вся жизнь распадается въ прахъ или разлагается въ гніющее болото. Шмелевъ знаетъ, что самый первобытный человѣкъ имѣетъ свою, особую духовность, даръ взирать къ Богу изъ темноты, силу различать добро и зло, и противостоять злу до конца. Таковъ его «Желѣзный Дѣдъ», образъ врядъ ли не единственный по своей силѣ и законченности. Севастопольскій солдатъ «звѣриной красоты», осѣвшій въ лѣсу и предавшійся въ эпоху государственнаго порядка стихіи ненасытнаго блуда и неуловимо-безнаказаннаго преступленія, — онъ становится въ эпоху общаго революціоннаго соблазна и распада сущей опорой правопорядка, живымъ призывомъ къ «строгому начальству». «Лѣсовикъ ... въ сѣдыхъ космахъ, похожій на Бога-Саваоѳа»...[3]) Сразу — отъ Бога и отъ звѣря, патріархъ и лѣшій, духъ и инстинктъ, праведникъ принимающій муку и клеймо за погибающую правду, и грѣшникъ, способный и корыстно и безкорыстно убить человѣка: воплощеніе русскаго національнаго инстинкта самосохраненія, первобытный носитель всероссійской государственности, «корень здѣшній»,[4]) доброволецъ простонароднаго естественнаго права.[5]) Весь — изъ темноты;[6]) и весь переродившійся къ свѣту.

Иначе совершаетъ этотъ путь отъ революціоннаго озлобленія къ сіянію вѣры Семенъ Колючій, пьяный слесарь, распропагандированный своими радикальными «господами» и выселившій ихъ послѣ революціи изъ дома во флигель. «Высокій, жилистый, въ вѣнцѣ изъ сѣдыхъ кудрей надъ высокимъ открытымъ лбомъ, онъ напоминалъ мыслителя, и только черныя руки въ ссадинахъ и замазанная блуза кочегара говорили о его рабочемъ положеніи». Онъ два года «горѣлъ злобой бѣсовской» и дошелъ до революціоннаго убійства, пока «въ смятеніи» и раскаяніи не былъ прощенъ и не обратился. Тогда онъ понялъ, что ему «отравили источники», и «проклялъ скудость гордыни ума», обновился и пошелъ на проповѣдь Евангелія. Онъ увидѣлъ, что «про нашу

---

[1]) «На Пенькахъ». 85. 86.

[2]) Срв. особенно: «Степное Чудо». Сказки; «Няня изъ Москвы»; «Солнце Мертвыхъ»; «Два Ивана»; «Гунны»; «Музыкальное Утро».

[3]) «Желѣзный Дѣдъ» 146.

[4]) Тамъ же. 143.

[5]) «Есть въ немъ сила какого то порядка, послѣдняго какого то права, чего ужъ нельзя отдать. Послѣдніе человѣческіе устои». Тамъ же 145. «За меня законъ». 147.

[6]) Шмелевъ такъ и показываетъ его въ сумеркахъ. Тамъ же. 145 — 146.

Россію въ Евангеліи писать надо и читать въ церкви», что въ Европѣ—«геенна» и что надо въ «любви и нестяжаніи» готовить «новую землю». И какъ бы подтверждая его исповѣдь и проповѣдь, его «восторженную, пѣвучую рѣчь» и блескъ его глазъ, природа готовится явить эту новую землю: «И блескомъ, голубымъ и золотымъ блескомъ первыхъ осеннихъ дней, дрожало и на землѣ, и въ небѣ. Березовая роща за нами золотилась. За ней, въ бѣлыхъ стволахъ, сіяло, голубѣло. Липы и клены за прудами краснѣлись — горѣли золотомъ, и густымъ, и жидкимъ, и бѣлые голуби, еще уцѣлѣвшіе отъ ружья, взлѣтали сверканіями надъ ними». [1])

Эти благія и свѣтлыя силы какъ бы пробуждаются отъ сна въ первобытномъ человѣкѣ. Онѣ и ранѣе жили въ немъ, но заглогшія, засыпанныя муссоромъ жизни, залитыя болотными водами страсти, томившіяся въ недоумѣніяхъ и недоразумѣніяхъ первобытной тьмы. Таковъ этотъ скучающій въ революціи «преображенецъ», готовый молиться Николаю Угоднику и трепетать отъ блаженства при сонномъ видѣніи Государя. [2]) Таковы эти два «махновца» отзывающіеся смутной, тяжкой, безобразной полудобротой на «сиротъ» и на «музыку». [3]) Таковъ этотъ дикій «самородъ искусства», чемпіонъ борьбы и «продуктъ славы» «Куды-Пре», съ его простецкою добротою, нервно-изнемогающій отъ комиссарскаго «визга» и духовно-воскресающій отъ предсмертной молитвы. [4]) И этотъ вѣрный татаринъ Османъ, которому до «святости» не хватаетъ только православной вѣры; [5]) и этотъ спасающій отъ разстрѣла старичекъ-кондукторъ; [6]) и вся эта, мятущаяся въ смутѣ, и сквозь растерянность, сквозь ожесточеніе и погибель *сверкающая искрами совѣсти и доброты всероссійская первобытная толпа.* [7])

Можетъ случиться такъ, что эта первобытная духовность во всей ея вѣковой давности и сознательной неусвоенности поколеблется отъ соблазновъ и окажется оттѣсненной злыми страстями. Но и тогда она не исчезнетъ, а будетъ искать и найдетъ въ себѣ *новые пути*, о которыхъ Шмелевъ умѣетъ говорить, какъ истинный ясновидецъ народной души.

Послѣ разстрѣла помѣщиковъ, державшихъ великолѣпный племенной скотъ, маленькая безпомощная старушка, брошенная сыномъ и болѣющая о внучатахъ, получаетъ отъ Леньки-комиссара изъ «побѣднаго комитета» огромную породистую корову и гонитъ ее домой, въ Волокуши: «съ вербочкой со святой бѣжитъ — крестится, платокъ съѣхалъ . . . Бѣжитъ — ногъ подъ собой не чуетъ . . . А корова идетъ строго, шагъ у нея мѣрный, бочища . . . старуха и близко подойти опасается. То съ краю забѣжитъ, то съ головы оглянетъ. Морда страшенная, ноздря въ

[1]) «Блаженные». 99—104. Сборникъ «Свѣтъ Разума».
[2]) Сказка. «Преображенскій солдатъ» въ сборникѣ «Степное чудо».
[3]) «Музыкальное утро». Сборникъ «Свѣтъ разума».
[4]) «Сила». Сборникъ «Свѣтъ разума».
[5]) «Няня изъ Москвы». Глава XXXV.
[6]) «Свѣчка». Сборникъ. «Про одну старуху».
[7]) «Про одну старуху». «Солнце мертвыхъ».

кулакъ, подгрудокъ до земи, ну и вымя... котелъ артельный!... а глаза... — во-какіе, строгіе, глядѣть страшно, будто чего сказать могутъ! Тогда еще ей, старухѣ то, будто чего то въ сердцѣ толконуло... Подогнала къ Волокушамъ,—мѣсто глухое, елки... ка-акъ она затруби-итъ! — по лѣсу то какъ громомъ прокатило! Глазища на старуху уставила, прямо — въ нее мычитъ, жаромъ дышитъ, ноздрями перебираетъ — сопитъ — страшно старухѣ стало». И началась съ коровою мука: никакъ не загнать ее. «Намоленой воды пужается» и «чего то ее не допущаетъ». Сама «гробовая». «И такое воспаленіе, въ глазахъ то, — ну, кровь живая!... И слезы... И глаза у ней «не коровьи»... [1])

И вотъ образъ этой дивной и страшной коровы постепенно разрастается въ народныхъ намекахъ и догадкахъ въ олицетвореніе совѣсти, въ какое то подобіе карающей Эринніи. Изъ зависти и страха, и глубже еще — изъ чувства общаго грѣха, вырастаетъ легенда о грозномъ животномъ и изъ этой легенды говоритъ потрясенная и угрожающая всенародная совѣсть, укоръ всенароднаго правосознанія, поколебавшагося и оттѣсненнаго злыми страстями и нынѣ вступающаго на путь «соборнаго» миѳотворчества... Въ смутѣ и въ страданіи, вызванномъ ею, оживаютъ древніе, подонные слои первобытной духовности: «не повѣришь, что у человѣка въ душѣ быть можетъ: и на добро, и на зло. А то все закрыто было. Бо-ольшое превращеніе... на край взошли!»[2])

Эти двѣ стихіи — первобытной темноты и наивной духовности должны вступить въ борьбу другъ съ другомъ; и борьба эта, начинающаяся чуть ли не съ дѣтскаго возраста, ведетъ человѣка черезъ страданія и паденія,— можетъ быть къ катастрофѣ, а можетъ быть и къ просвѣтленію, очищенію, покою и радости...

7.

Среди разныхъ видовъ тварнаго страданія, отъ элементарно-тѣлеснаго (боли, голода, холода) до самаго утонченно духовнаго (одиночество, униженная безпомощность, покаянное терзаніе, чувство богопокинутости), — самое общечеловѣческое и самое непроглядное, таинственное и къ пропастямъ ведущее — есть мука «любви». О ней то и написано произведеніе Шмелева, озаглавленное имъ «Исторія любовная. Романъ моего пріятеля».

Если условно раздѣлить произведенія Шмелева по преобладающему въ нихъ свѣту и тону — на темныя («Это было», «Солнце мертвыхъ», «Про одну старуху», «На пенькахъ) и свѣтлыя («Неупиваемая чаша», «Блаженные», «Лѣто Господне», «Богомолье» и «Няня изъ Москвы»), — то «Исторія любовная»

---

[1]) «Про одну старуху». Стр. 13 — 18.
[2]) Тамъ же. Стр. 7 — 8.

окажется какъ бы на грани, на водораздѣлѣ обѣихъ этихъ группъ. Стихія страданія не достигла здѣсь очищенія и просвѣтленія; напротивъ, она развертывается здѣсь во всемъ объемѣ и захватѣ; но она и не сосредоточивается въ такой силѣ и законченной безпросвѣтности, какъ въ «Это было» или въ «Солнцѣ мертвыхъ». «Исторія любовная» есть процессъ б о р ь б ы съ намѣчающимся въ концѣ исходомъ. Это борьба духа и его платонической мечты о чистотѣ — съ обставшей его темной стихіей, съ ея соблазнами, провалами, искушеніями, съ ея всепобѣждающимъ весеннимъ заболѣваніемъ.

Главнымъ средоточіемъ этой борьбы является душа самого повѣствователя, Тони, пятнадцатилѣтняго, нетронутаго мальчика, отъ лица котораго и ведется весь разсказъ въ первомъ лицѣ. Эта литературная форма «воспоминаній» или «исповѣди» выбрана Шмелевымъ въ художественномъ отношеніи — безошибочно: она даетъ ему возможность показать весь процессъ борьбы между юношескимъ «эросомъ» и юношескимъ «этосомъ» — изнутри, въ порядкѣ в н у т р е н н я г о о п ы т а. [1]) Шмелевъ разсказываетъ не о Тонѣ и не п р о него; онъ не показываетъ его внѣшнему наблюдателю, со стороны, какъ бывало описывали въ эпоху Тургенева; — онъ какъ бы погружаетъ читателя въ жизненно-душевный потокъ героя и ведетъ его черезъ всѣ его внутреннія томленія, соблазны, порывы и мечты. Читатель видитъ бѣду героя изнутри и Шмелевъ достигаетъ настоящей художественной наглядности.

Зато возникаетъ другая опасность, именно, что читатель отдастъ все свое вниманіе не самому Тонѣ и происходящей въ немъ борьбѣ, а тѣмъ другимъ, внѣшне-описываемымъ людямъ и событіямъ, о которыхъ вспоминаетъ «мой пріятель». Оказывается, что внѣшне-опытно описываемые образы — Паши, Гришки, кучера, Женьки, Серафимы, Кариха и другихъ — воспринимаются легче и выдвигаются на первый планъ, и притомъ потому, что они «даются» глазу и уху, т. е. чувственному воображенію, тогда какъ главный герой, Тоня, показываетъ себя все время только изнутри, какъ «пропускающую» душевную среду. И вслѣдствіе этого читатель, если онъ живетъ преимущественно внѣшнимъ опытомъ, рискуетъ не замѣтить г л а в н о е м ѣ с т о» р о м а н а, главное не только по душевному процессу, но и по предметному содержанію всего произведенія.

Въ порядкѣ ч у в с т в е н н а г о о п ы т а это главное «мѣсто» показано минимально; д у х о в н о - о п ы т н о — въ немъ в с е: к ъ н е м у сводятся всѣ событія, в ъ н е м ъ скрещиваются всѣ нити, въ е г о предѣлахъ совершается основное; все показывается и з ъ н е г о, обо всемъ разсказывается д л я н е г о; е г о состояніе означаетъ побѣду и пораженіе. Тонина душа — есть главное поле борьбы между темною стихіею пола и свѣтлою стихіею «идеала», духовности

---

[1]) Этой возможностью не воспользовался Бунинъ ни въ «Митиной любви», ни въ «Дѣлѣ Корнета Елагина». Ему повидимому помѣшало въ этомъ внѣшне-опытная установка его художественнаго акта.

и чистоты. Именно здѣсь живетъ платоническая мечта; именно здѣсь она переживаетъ свое страшное разочарованіе, ведущее къ катастрофѣ. Душа Тони и есть та главная «цѣнность», изъ за которой происходитъ борьба; — та носительница благого начала, которая идетъ черезъ смуту и страданіе, къ кризису, очищенію и прозрѣнію. И это обнаруживается съ особою силою въ концѣ романа, когда высшая точка подъема пройдена, кризисъ назрѣлъ, катастрофа настигла главнаго героя,—и всѣ остальныя дѣйствующія лица вдругъ исчезаютъ, улетучиваются, какъ дымъ, оказываются тѣмъ, чѣмъ они и были съ самаго начала, т. е. образными содержаніями Тониной души, какъ бы «поводами» или матеріаломъ для ея переживаній, источникомъ ея душевныхъ «ранъ» и «вихрей». Ибо съ самого начала все сводилось къ самому Тонѣ.

Его настигаетъ опьяненіе русской весны, несущее ему и всѣмъ вокругъ него — сразу несчастье и блаженство, томленіе и упоеніе, недугъ Ярилы, навсегда незабываемый и всегда трудно переносимый... Это солнце, повергающее въ особое и странное изнеможеніе; это всеобщее таяніе снѣговъ и таинственное журчаніе подъ ними; это благоуханіе зимы и весны одновременно; этотъ буй въ растеніяхъ и животныхъ; это ликованіе птицъ; этотъ всеобщій разваръ и ошаленіе, съ желаніемъ то смѣяться, то рыдать!... Начинается какое то поголовное заболѣваніе, которое показано у Шмелева съ великой зоркостью и нещадностью. Начиная отъ кошечки Мики съ голубымъ бантомъ, которую того и гляди растерзаютъ страшные коты на заборѣ, и кончая дворовыми и сосѣдями, — всѣ становятся одновременно н о с и т е л я м и и ж е р т в а м и этого нервнаго напряженія и душевнаго томленія. Вся челядь на дворѣ, во главѣ съ Гришкой, «плетуномъ» и ерникомъ; тетя Маша; сосѣдъ Карихъ, претендующій на званіе завиднаго жениха и пробуждающій пламя весны въ пѣтухѣ — побоями; гимназистъ Женька, который вдругъ становится какимъ то разслабленнымъ и наглымъ; «прелестная», хотя издали едва видная Серафима, въ которую всѣ сразу влюблены; и мать ея, принимающая отвратительнаго «Рожу»; и «молодая», напротивъ, черезъ улицу; и старикъ пастухъ, и все, что есть на горизонтѣ — все болѣетъ, и томится, и думаетъ только объ одномъ, о томъ, что всѣ называютъ «любовью».

Эта «любовь» приходитъ, какъ нѣкая зараза и овладѣваетъ человѣкомъ, чтобы измучить его. И отъ ея дуновенія человѣкъ становится какъ бы «испорченнымъ», развязнымъ, предріимчивымъ, циничнымъ, полубольнымъ и въ высшемъ смыслѣ слова п о ш л ы м ъ: ибо въ немъ слабѣютъ и гаснутъ Божіи лучи и разгорается тлѣющій первобытный и непокорный огонь инстинкта. При такой обстановкѣ въ Тонѣ, только что упоенно прочитавшемъ «Первую любовь» Тургенева, просыпается безпредметная влюбленность, — влюбленность въ неуловимую мечту, неизвѣстно въ кого... и конечно въ ту, которая первая вступитъ въ этотъ ищущій лучъ. Въ ребенкѣ пробуждается эросъ взрослаго человѣка. Шестиклассникъ, барахтающійся въ гимназическихъ экзаменахъ, воспринимающій міръ сквозь трафареты

учебниковъ и преподавательскихъ объясненій, слышавшій что то о «гетерахъ» и о «воздержаніи» Юлія Цезаря — брошенъ въ омутъ полой, весенней воды и захлебывается въ ней. Душа его все время переходитъ отъ вдохновенія къ чувству грѣха, отъ предчувствій къ отвращенію, отъ блаженства къ отчаянію. Строго говоря, онъ влюбленъ въ героиню Тургенева «Зинаиду»; онъ созерцаетъ ее наивно-дѣтскимъ «идеальнымъ» пареніемъ, а вокругъ себя находитъ для ея воплощенія бытовой «матеріалъ» — самаго мѣщанскаго измѣренія. Ему некуда «помѣстить» этотъ идеальный образъ; и вотъ онъ пытается «осуществить» его сразу въ двухъ живыхъ обликахъ — близкой, доступной Паши и далекой, недоступной Серафимы. Горничная Паша, славный и веселый ребенокъ, несетъ ему, несмотря на взаимность, потокъ разочарованій: она ниже его, она говоритъ и думаетъ, какъ неграмотная горничная и рѣшительно не «сливается» съ его «платоническимъ» «идеаломъ». Серафима какъ будто болѣе соотвѣтствуетъ этой идеальной потребности. Она видна только издали, смутно, въ однихъ обще-женскихъ, безлично весеннихъ контурахъ. Она даже не столько «видна», сколько «слышна» — доносится только ея «ласкающій», «нѣжный» голосъ; онъ то и рѣшаетъ все, а воображеніе довершаетъ все остальное. Это только поводъ «воплотить» свою смутную «мечту», — по дѣтски, по романамъ, майнридовски - фантазирующимъ воображеніемъ, съ «героической» рисовкой, съ аффектаціей еще не родившейся мужественности, съ дѣтской восторженностью и гимназическимъ горизонтомъ.

«Платоническая любовь гимназиста» — сколько внутренняго юмора въ этой вѣковѣчной ситуаціи, сколько сентиментальности, безпочвенности, окрыленной безкрылости, наивной взрослости, дерзанія и разочарованія; и въ то же время — сколько дѣтской чистоты, невыплаканныхъ слезъ, трепета и отчаянія . . . И все это въ мутной волнѣ — уличной, дворовой, заборной и гимназической пошлости.

Этотъ мальчикъ чуетъ Пушкина и умѣетъ молиться, благодарить Бога за то, что «такъ хорошо на свѣтѣ», за открывшееся ему «новое», за то, «что пришла весна, что солнечное такое утро и на окошкѣ стоятъ подснѣжники». [1]) Онъ умѣетъ молиться и о чистотѣ своей души; и пытается заклясть молитвою свою муть. «Тайна любви—въ созерцаніи и благоговѣніи»; [2]) а «она» — «сіяетъ незапятнанной чистотой и красотой» . . . [3]) Онъ даже Пушкину молится; [4]) и отчетливо противопоставляетъ «пошлость» — «восторгу поэта». [5]) И въ то же время онъ чувствуетъ, что въ немъ поднимается темный соблазнъ тайны, манящей и мутящей; и не знаетъ, что съ ней дѣлать . . . А отъ своей «незнакомки» онъ видитъ издали только бѣлую кофточку, капризныя розовыя губы и . . . «поражающіе глаза, скрывающіеся за синеватымъ пенснэ,

[1]) «Исторія любовная». 18.
[2]) Тамъ же. 124.
[3]) Тамъ же. 190.
[4]) Тамъ же. 53.
[5]) Тамъ же. 56.

от солнца»...[1]) И ему довольно двухъ словъ, подслушанныхъ издали, чтобы рѣшить, что она «святая и чистая»... что она «и свѣчки ставитъ!» [2])

Въ этомъ внутреннемъ расщепленіи, въ этой внутренней распрѣ — главное образное содержаніе романа. Эту распрю Шмелевъ показываетъ сквозь два луча: одинъ лучъ предчувствія, другой лучъ юмора. Въ душѣ у Тони живетъ предчувствіе значительности, прекрасности и невиновности міра; предчувствіе того, что «идеалъ» не праздная мечта, а живая реальность; предчувствіе того, что эту реальность возможно обрѣсти, что ее можно узрѣть, что мы призваны жить ею. Это лучъ —Божій, которому предстоитъ засіять и озарить душу лишь послѣ катастрофы; но онъ не исчезаетъ въ описаніяхъ Тони ни на мигъ. Это лучъ въ его собственной душѣ. — Другой лучъ — юмора, лучъ человѣческой мудрости, скорбно-серьезно улыбающейся надъ своимъ собственнымъ воплощеніемъ,— то неуклюжимъ, то убогимъ, то противорѣчивымъ, то безсмысленнымъ, то глупымъ, то бездарнымъ, то пошлымъ... Это лучъ автора, или, точнѣе повѣствователя, показывающій за каждымъ мигомъ пошлости — непошлую, ибо вотъ уже постигшую свою пошлость, душу. Отъ этого всѣ вещи становятся умнѣе себя, мудрѣе себя самихъ, чище, выше, значительнѣе. Юморъ, это великое очистительное средство, углубляющее, духовно-обновляющее, — ведущее къ прозорливости, утѣшенію, преодолѣнію, совершаетъ здѣсь подлинныя чудеса. И каждая страничка, почти каждая фраза у Шмелева пронизана, прожжена очистительнымъ лучомъ этого юмора.

Этими двумя лучами художественно строится и держится романъ. Именно ими преодолѣвается обыденность и пошлость среды. Именно ими освѣщается скрытое за ними предметное содержаніе.

По ходу романа атмосфера всезахватывающаго эроса все сгущается и создаетъ три драматически-трагическихъ столкновенія. Въ двухъ изъ нихъ человѣкъ пытается одолѣть грѣхъ и терпитъ крушеніе. Въ третьемъ — грѣхъ показываетъ человѣку свое обманное лицо и человѣкъ изнемогаетъ почти до смерти.

Два первыхъ взрыва — двѣ ночи подрядъ — Тоня черезъ силу выноситъ. Сынъ пастуха, сосѣдъ, скромный и застѣнчивый, совсѣмъ не созданный для брака Костикъ, застаетъ свою жену, «молодую», со своимъ отцомъ, убиваетъ ихъ, сонныхъ, колуномъ, и мотивируетъ свой поступокъ тѣмъ, что онъ «убилъ грѣхъ»... На слѣдующую ночь бѣшеный быкъ, вырвавшійся изъ стойла, — живой символъ безудержнаго инстинкта, — запарываетъ на смерть кучера Степана, вышедшаго на борьбу съ нимъ изъ любви къ Пашѣ. Это двѣ попытки одолѣть грѣхъ, — слѣпымъ отвращеніемъ и слѣпою храбростью. Два крушенія:

---

[1]) «Исторія любовная». 100.
[2]) Тамъ же. 126.

кровавое преступленіе и ненужная смерть. Приближается развязка.

Третій конфликтъ заканчивается катастрофой. При первомъ же свиданіи съ Серафимой, преодолѣвая мучительную застѣнчивость, истаивая отъ блаженства, ревности и стыда, и совершенно не понимая, что «грѣшная» женщина ведетъ съ нимъ грѣшную игру, Тоня доходитъ до полуобморочнаго состоянія и въ страшный мигъ дурноты открываетъ ея тайное уродство — безжизненный стеклянный глазъ въ кровяныхъ вѣкахъ, скрывавшійся доселѣ за темнымъ пенснэ. И «въ этомъ мертвомъ стеклянномъ взглядѣ» ему вдругъ открывается «ч т о т о, ужасно стыдное и отвратительно-грязное, связанное съ грѣхомъ и — смертью?»... Мальчику, измученному волненіями, это потрясеніе оказывается не по силамъ; онъ заболѣваетъ воспаленіемъ мозга, отъ котораго спасается чудомъ.

Это кризисъ: сразу — нервно-эротическій и идеально-духовный. Онъ составляетъ высшій предѣлъ муки и борьбы.

«Любовь» приходитъ къ намъ, какъ космическій недугъ, какъ Рокъ [1]) или какъ Грѣхъ и застаетъ насъ безпомощными и слѣпыми. Она несетъ намъ потокъ томленія, униженія и страданій; и «радости», которыя она намъ сулитъ, слишкомъ часто оказываются иллюзіями. Сама по себѣ она слѣпа и безднъ не видитъ. И самый духъ слѣпнетъ отъ нея: онъ какъ бы соглашается не видѣть реальности и видѣть не реальное. Люди забываютъ все, что ихъ раздѣляетъ и какъ безумные готовы цѣловать самыя преграды любви: «я обнималъ заборъ», который она только что поцѣловала, «шарилъ по немъ ладонями, цѣловалъ доски, щели, гнилушки, ямки. Въ ротъ мнѣ лезли труха и плѣсень. Но я цѣловалъ и плѣсень, и гнилушки»... [2])

Такая «любовь» разливается въ насъ, какъ нѣкая міровая зараза, охватывающая всякую тварь и подчиняющая ее себѣ. Она влечетъ насъ къ таинственнымъ проваламъ въ родовую глубину; и провалы эти полны темноты и страха. Мы ли это «любимъ» или она «любитъ» нами и черезъ насъ? Мы не знаемъ этого и въ смятеніи видимъ, какъ безпомощны и слабы мы передъ нею. Стыдъ и ликованіе, чувство грѣха и блаженство мѣшаются въ душѣ, взывающей: «Боже, какое счастье! Только не покарай меня!... Я такъ несчастенъ и одинокъ!... [3]) Личность человѣка раздваивается: одинъ пріемлетъ и «рокъ», и «грѣхъ», да еще «съ усмѣшкой»; [4]) другой страдаетъ духомъ, знаетъ свою невиновность и безпомощно спрашиваетъ «за что»?! [5]) И, не понимая, «за что?!» взываетъ въ отчаяніи: «нѣтъ... лучше бы всѣмъ умереть на свѣтѣ»... [6]) И только смутно начинаетъ постигать, что это страданіе приходитъ «не такъ, просто», а — «за что то, за грѣхъ, за неправду, за ложь, за прелюбодѣяніе, за корысть,

---

[1]) «Исторія любовная». 282. срв. 242 — 243.
[2]) Тамъ же. 172.
[3]) Тамъ же. 182.
[4]) Тамъ же. 282.
[5]) Тамъ же. 282 — 283.
[6]) Тамъ же. 283. срв. 281. 326.

за . . . все!» «И вотъ, Богоматерь знаетъ. И я знаю . . . Но и всѣ же знаютъ! Но почему же — все т а к ъ? И всегда будетъ—т а к ъ? . . . Рокъ?... Но тогда—для чего же Рокъ?»...[1]) И откуда эта стихія? И для чего она со всѣми ея «страхами и мглами»?[2]) И что же намъ дѣлать съ ней? . . . .

Отвѣтъ дается у Шмелева въ видѣ художественно чуть-намѣченнаго образа, — Степана-Новаго, кучера. Громадный, красивый, — «святой юродъ», что поетъ одно только духовное и несетъ въ себѣ свѣтъ и ласку христіанскаго, негрѣшащаго міропріятія и Бого-благословенія . . . Онъ знаетъ, что горе посылается «въ очищеніе»; что «Господь огонь посылаетъ — опалить тѣло» и что очистившаяся душа «пѣть будетъ Господу красоту его»; и что все это надо принимать съ радостью.

Значитъ все, — и страданія, и мглу, и страхи «обнаженной бездны» . . .

8.

Такъ, русскій вѣрующій простецъ умѣетъ цѣльно и вѣрно принимать міръ и рокъ его, отдаваясь вѣяніямъ Духа въ своей душѣ. И когда онъ дѣлаетъ это, то возникаютъ образы великой трогательности, образы истиннаго духовнаго свѣта и благоуханія.

Шмелевъ далъ нѣсколько такихъ образовъ. Таковъ старичокъ-иконописецъ Арефій («Неупиваемая Чаша»), таковы Семенъ и Миша («Блаженные»), таковъ Степанъ-Новый («Исторія любовная»), такова «старинная» няня, Дарья Степановна Синицына («Няня изъ Москвы») и таковъ старый плотникъ Михиилъ Панкратычъ Горкинъ («Лѣто Господне» и «Богомолье»). Всѣ эти образы останутся навсегда въ русской литературѣ и въ русскомъ національномъ самосознаніи, наряду съ Платономъ Каратаевымъ (Л. Н. Толстой. «Война и Миръ»), наряду съ Макаромъ Ивановичемъ (Достоевскій. «Подростокъ»), наряду съ «праведниками» Лѣскова . . .[3]) Отсюда уже ясно, что каждый изъ образовъ Шмелева имѣетъ свою литературную «генеалогію», и каждый изъ нихъ коренится въ духѣ русскаго православія. Всѣ эти образы взяты изъ самаго подлиннаго, что имѣетъ Россія и что она дала міру: изъ того, что составляетъ ея безсознательную, вѣками выношенную духовную субстанцію; и говорить о нихъ слѣдуетъ не отрывая ихъ отъ этой субстанціи.

Шмелевъ никогда не заимствуетъ канву для своей фабулы у внѣшняго порядка событій. Онъ не нуждается въ этомъ. Фабула его произведеній развертывается самостоятельно изъ само-

---

[1]) «Исторія любовная». 282.

[2]) Тютчевъ. «День и ночь».

[3]) Я имѣю въ виду не столько образы интеллигентныхъ праведниковъ, данныхъ Лѣсковымъ (Туберозовъ, весь «Кадетскій монастырь», «Инженеры безсребренники» и др.), сколько неинтеллигентныхъ (Рыжковъ въ «Однодумѣ», Пизонскій и карликъ Николай Аѳанасьевичъ въ «Соборянахъ» и въ «Котинѣ Доильцѣ», «Несмертельный Голованъ», «Пугало» и др.).

го предметнаго содержанія. Но въ книгѣ «Лѣто Господне. Праздники» онъ строитъ свою фабулу какъ бы на внѣшней, эмпирической послѣдовательности временъ, а въ сущности идетъ вослѣдъ за календарнымъ годомъ русскаго Православія.

Годовое вращеніе, этотъ столь привычный для насъ и столь значительный въ нашей жизни ритмъ жизни, — имѣетъ въ Россіи свою внутреннюю, сразу климатически-бытовую и религіозно-обрядовую связь. И вотъ, въ русской литературѣ впервые изображается этотъ сложный организмъ, въ которомъ движеніе матеріальнаго солнца и движеніе духовно-религіознаго солнца срастаются и сплетаются въ единый жизненный ходъ. Два солнца ходятъ по русскому небу: солнце планетное, дававшее намъ бурную весну, калеiное лѣто, прощальную красавицу-осень и строго-грозную, но прекрасную и благодатную бѣлую зиму; — и другое солнце, духовно-православное, дававшее намъ весною — праздникъ свѣтлаго, очистительнаго Христова Воскресенія, лѣтомъ и осенью — праздники жизненнаго и природнаго благословенія, зимою, въ стужу — обѣтованное Рождество и духовно-бодрящее Крещеніе. И вотъ Шмелевъ показываетъ намъ и всему остальному міру, какъ ложилась эта череда дву-солнечнаго вращенія на русскій народно-простонародный бытъ и какъ русская душа, вѣками строя Россію, наполняла эти сроки Года Господня своимъ трудомъ и своей молитвой. Вотъ откуда это заглавіе «Лѣто Господне», обозначающее не столько художественный предметъ, сколько заимствованный у двухъ Божіихъ Солнцъ строй и ритмъ образной смѣны.

Ходъ времени есть удивительное установленіе Творца. Равномѣрно, спокойно и легко раскрываетъ намъ время свои нѣдра, свободно и благостно предоставляя намъ свой объемъ и свою длительность для заполненія. Сколько здѣсь терпѣнія и терпимости къ нашему произволу! Шмелевъ и передаетъ прежде всего эту благостную природу русскаго года, его мѣрность, его легкое спокойствіе, сочетающееся со строгимъ характеромъ временъ и переходовъ. То, къ чему русскіе привыкаютъ въ Россіи, какъ къ своему воздуху, какъ къ легкому дыханію своихъ душъ, —становится здѣсь живымъ и осязательнымъ потокомъ образовъ, зарисованныхъ сразу эпически и лирически. Это Россія. Это сама Россія. Это вѣковѣчный ритмъ ея молитвы и труда.

Во всѣхъ очеркахъ — одна среда. Но каждый очеркъ наполненъ по своему живымъ бытовымъ матеріаломъ — подчасъ трудовымъ кипѣніемъ, подчасъ бытовой суетой, подчасъ развлеченіемъ — играми, подчасъ созерцаніемъ; — но почти все и почти всегда остается окрашеннымъ въ предмолитвенные или послѣмолитвенные тона. Каждый очеркъ замкнутъ въ себѣ; — это какъ бы религіозно-бытовые «стансы» русскаго бытія, изъ коихъ каждый въ своихъ предѣлахъ, подобно острову, устойчивъ и самостоятеленъ. И всѣ связаны во едино нѣкимъ непрерывнымъ обстояніемъ — жизнью русской національной религіозности, этими

вздохами русской души, этимъ религіозно-бытовымъ пѣніемъ ея, однороднымъ, вѣрнымъ себѣ и мѣрно слѣдующимъ за двусолнечнымъ вращеніемъ Лѣта Господня...

Это разсказъ о томъ, какъ русскій, христіански озаренный простецъ, строилъ свои будни, покоряясь солнцу планетному и молитвенно осмысливая свою жизнь солнцемъ Православія. Какъ годъ его жизни дѣлался православнымъ годомъ и въ то же время трудовымъ-хозяйственнымъ годомъ, протекавшимъ передъ лицомъ Божіимъ. Это разсказъ о томъ, въ какихъ, праздниками озаренныхъ, будняхъ русскій народъ прожилъ тысячу лѣтъ и построилъ свою Россію; — разсказъ, написанный въ формѣ лирической поэмы, эпически-спокойной и религіозно-созерцательной, тономъ поющаго описанія и любовной, наивной непосредственности.

Можетъ быть, это — воспоминанія и потому они написаны отъ перваго лица и просто повѣствуютъ о томъ, что «тогда» — «тамъ» — было. Это «тогда» и «тамъ» умиляютъ и волнуютъ душу самого разсказчика. Это волненіе сдерживается имъ, цѣломудренно и художественно. Но именно вслѣдствіе этого лирическій трепетъ пронизываетъ каждую фразу; онъ даетъ всему повѣствованію возвышенное пареніе, легкость, воздушность, какъ бы нѣкую сладостную призрачность, характеръ милаго, родного видѣнія, воскресшаго и вживѣ предстоящаго нашему оку. И все свѣтится изнутри — молитвою. А въ центральные, существенные миги — сдержанное волненіе вдругъ прорывается и с-повѣданіемъ чувства, бытъ отпадаетъ или раздвигается и сердце непосредственно и благодарно воспринимаетъ живую субстанцію Россіи. Міръ полонъ благодатнаго присутствія Божія; и русская душа знала это и принимала это вѣрою и чувствомъ. И тѣмъ строила Россію.

Показывая эти глубокіе слои русской простонародно-православной духовности, и утверждая ихъ бытіе, какъ подлинное и судьбоносное, Шмелевъ создаетъ художественное произведеніе національнаго и метафизическаго значенія. Онъ какъ будто говоритъ за русскій народъ и отъ его лица: мы знаемъ, чѣмъ мы были и будемъ живы; мы знаемъ источники нашей національной духовной силы; мы имъ вѣрны и оторваться отъ нихъ не можемъ; всѣ трудности нашей природы, всѣ испытанія нашей исторіи, всѣ неимовѣрныя задачи нашей сравнительно первобытной, но мощной государственности — мы снесли и пронесли благодаря тому, что ставили свою душу въ трепетную близость къ Богу, получая отъ этой молитвенной близости: живую совѣсть, мудрое терпѣніе, тихое трудолюбіе, умѣніе прощать и повиноваться... И еще глубже и священнѣе: душу, открытую для каждаго вѣянія Божьяго духа; душу, по дѣтски довѣрчивую, искреннюю, добрую и смиренно-покаянную; даръ — вѣровать сердцемъ, и освящать лучами этой вѣры весь свой укладъ, и бытъ, и трудъ, и природу, и самую смерть... Таковъ былъ духъ Руси. Духъ Право-

славной Руси. Она крѣпко, непоколебимо вѣрила въ то, что близость къ Богу даетъ не только правоту, ведущую на вершинахъ своихъ къ святости, но и силу, жизненную силу, и стало быть побѣду надъ своими страстями, надъ природой и надъ врагами... О, зрѣлище страшное и поучительное! Русскій народъ утратилъ все это сразу, въ часъ соблазна и потемнѣнія; — и близость къ Богу, и власть надъ страстями, и силу національнаго сопротивленія, и органическое единомысліе съ природой... И какъ утрачено все это сразу, вмѣстѣ, — такъ вмѣстѣ и возстановится...

Вотъ тотъ духовный горизонтъ, вотъ та историческая проблема и рама, въ которыхъ создавалась и создалась книга Шмелева. Вотъ смыслъ ея появленія; ея сокровенный философскій и національный замыселъ.

Когда читаешь эту книгу, — и въ первый разъ, и во второй, и въ третій (а ее непремѣнно надо имѣть и постоянно возвращаться къ ней, утѣшаться, очищаться, лѣчиться ею), то не помнишь, что «это — книга», а видишь самую Русь, народную Русь, православную Русь, московскую, замоскварѣцкую, во всей ея темпераментной широтѣ, во всемъ ея истовомъ спокойствіи, въ этомъ чудесномъ сочетаніи наивной серьезности, строгаго добродушія и лукаваго юмора... Нѣтъ, мало сказать — «видишь»: живешь въ ней, съ нею, ею; чуешь ея душу, внемлешь вздохамъ этой души, участвуешь въ празднованіи ея праздниковъ, молишься съ нею, пугаешься, радуешься и плачешь...

Великій мастеръ слова и образа, Шмелевъ создаетъ здѣсь въ величайшей простотѣ утонченную и незабвенную ткань русскаго быта, въ словахъ точныхъ, насыщенныхъ и изобразительныхъ: вотъ «тара́танье мартовской капе́ли»; вотъ въ солнечномъ лучѣ «суетятся золотинки», «хряпкаютъ топоры», покупаются «арбузы съ подтрескомъ», видна «черная каша галокъ въ небѣ». И такъ зарисовано все: отъ разливаннаго постнаго рынка, до запаховъ и молитвъ Яблочнаго Спаса, отъ «ро́зговинъ» до крещенскаго купанья въ проруби. Все узрѣно и показано насыщеннымъ видѣніемъ, сердечнымъ трепетомъ; все взято любовно, нѣжнымъ, упоеннымъ и упоительнымъ проникновеніемъ; здѣсь все лучится отъ сдержанныхъ, не проливаемыхъ слезъ умиленной и благодарной памяти. Россія и православный строй ея души показаны здѣсь силою ясновидящей любви. Эта сила воображенія возрастаетъ и утончается еще отъ того, что все берется и дается изъ дѣтской души, вседовѣрчиво разверстой, трепетно отзывчивой и радостно наслаждающейся. Съ абсолютной впечатлительностью и точностью она подслушиваетъ звуки и запахи, ароматы и вкусы. Она ловитъ земные лучи и видитъ въ нихъ — неземные; любовно чуетъ малѣйшія колебанія въ настроеніи у другихъ людей; ликуетъ отъ прикосновенія къ святости; ужасается отъ грѣха и неустанно вопрошаетъ все вещественное о скрытомъ въ немъ таинственномъ и высшемъ смыслѣ. Шмелевъ показываетъ

намъ православную Русь — сквозь искренность, чистоту и нѣжность младенчества.

И вотъ эта сила любви и эта нѣжность младенчества блаженно впитываютъ въ себя стихію православія. Не въ порядкѣ богословія, и не въ порядкѣ богослуженія; ибо обѣ эти стороны требуютъ не-младенческаго разума. А въ порядкѣ непосредственнаго жизнеосвященія.

Православіе всегда искало раскрыть сердце человѣка навстрѣчу Христу и ввести вѣяніе Духа Святаго во всѣ уголки душевной и бытовой жизни: пробудить въ людяхъ голодъ по священному; озарить жизнь незримо присутствующей благодатью; научить человѣка любить Бога и въ большихъ и въ малыхъ дѣлахъ. И вотъ, съ тѣхъ поръ, какъ существуетъ русская литература, впервые художникъ показалъ эту чудесную встрѣчу — міроосвящающаго православія съ разверстой и отзывчиво-нѣжной дѣтской душой. Впервые создана лирическая поэма объ этой встрѣчѣ, состаивающейся не только въ таинствѣ и въ богослуженіи, но и въ быту. Ибо бытъ насквозь пронизанъ токами православнаго созерцанія: и младенческое сердце, не постигающее ученія, не разумѣющее церковнаго ритуала, пропитывается излученіями православной вѣры, наслаждается воспріятіемъ священнаго въ жизни; и потомъ, повернувшись къ людямъ и къ природѣ, радостно видитъ, какъ навстрѣчу ему все радостно лучится лучами скрытой божественности. А мы, читатели, видимъ, какъ лирическая поэма объ этой чудной встрѣчѣ разрастается, захватываетъ весь бытъ взрослаго народа и превращается въ эпическую поэму о Россіи и объ основахъ ея духовнаго бытія... Такъ Шмелевъ показываетъ намъ русскую православную душу въ моментъ ея пробужденія къ Богу, въ періодъ ея перваго младенческаго воспріятія Божества; онъ показываетъ намъ православную Русь — изъ сердечной глубины вѣрующаго ребенка.

Что же воспринимаетъ эта дѣтская душа?

Прежде всего — нѣкое обновленіе. «Новое все теперь, другое». «Душа начнется». [1]) «Другое все! — такое необыкновенное, святое». [2]) «И будетъ теперь другое, совсѣмъ другое, и навсегда». [3]) Открывается жизнь по новому; обнаруживается новый міръ, полный божественной значительности, священности, святости. [4]) Все, что соприкасается съ божественнымъ, съ богослуженіемъ, съ очищеніемъ души, съ благословеніемъ, съ молитвой, — все испытывается, какъ освященное. И малюткѣ самому «хочется стать святымъ, навертываются даже слезы». [5]) Все освящается черезъ молитву: и домъ, и дворъ, и животныя, и яблоки, и самый воздухъ. Во всемъ раскрывается чисто-

---

[1]) «Лѣто Господне». 3.

[2]) Тамъ же. 5. 64.

[3]) Тамъ же. 103.

[4]) Тамъ же. 4. 62. 64. 67. 87. 97. 130. 152 и др.

[5]) Тамъ же. 62.

та и тайна. По новому сіяетъ «дворъ обмоленый» и «всюду стелятся пѣтыя молитвы, — только не слышно ихъ».[1] И ото всего этого исчезаетъ страшность жизни: «мнѣ теперь ничего не страшно... потому что вездѣ Христосъ»;[2] «и все во мнѣ связывается съ Христомъ»...[3] и все это «для Него»...[4] Исчезаетъ страшное и начинается радость: «Радостное до слезъ бьется въ моей душѣ»[5] и душа поетъ первую пѣснь озаренности и прощенности, благодарности и любви. «Благовѣщеніе... и каждый долженъ обрадовать кого-то, а то праздникъ не въ праздникъ будетъ»,[6] — и вотъ летятъ Божьи птички на Божью свободу. И лошадь, старую Кривую, тоже надо «снѣжкомъ порадовать»;[7] а людей согрѣшившихъ — простить, недовольныхъ примирить, трудящихся обласкать, наградить. Ласка любви льется отовсюду на дѣтскую душу; и отвѣтной любовью и лаской отвѣчаетъ дѣтская душа. Сквозь золотой лучъ сердца — весь міръ видится праздничнымъ, радостнымъ и золотымъ.[8] Какъ же не радостнымъ, когда идетъ самъ «Господь, во Святой Троицѣ, по всей землѣ»... Неужели «и къ намъ» зайдетъ Господь?!... «Молчи, этого никто не можетъ знать!»[9] Пройдетъ онъ по землѣ и благословитъ, — «и будетъ лѣто благопріятное».[10]

Такъ отверзаются духовныя очи ребенка – и онъ видитъ Бога; и міръ онъ видитъ по новому; а себя и свой народъ онъ начинаетъ разумѣть священно. И все это проникаетъ въ его родовое, національное ощущеніе и пробуждаетъ въ немъ древнюю глубину общенародной памяти.

Блаженно дѣтство, исполненное такихъ воспріятій, постиженій и радостей! Живъ, и никогда не умретъ народъ, создавшій такое и умѣющій такъ пробуждать къ жизни своихъ дѣтей! Этотъ народъ самъ отдалъ себя искони въ Божію руку, свидѣтельствуя о томъ молитвами, и храмами, и звономъ своихъ колоколовъ. Рождество Христово: «Въ Кремлѣ ударятъ, — древній звонъ, степенный, съ глухотцой. А то — тугое серебро, какъ бархатъ звонный. И все запѣло, тысяча церквей играетъ... Не Пасха, перезвону нѣтъ, а стелетъ звономъ, кроетъ серебромъ, какъ пѣніе, безъ конца-начала...—гулъ и гулъ.»[11]

Вотъ чѣмъ строилась и держалась Россія. Вотъ какъ жили въ ней русскіе люди — «всѣ мы, птицы Божьи».[12] Жили и

---

[1]) «Лѣто Господне». 91—92.
[2]) Тамъ же. 60.
[3]) Тамъ же. 63.
[4]) Тамъ же. 63.
[5]) Срв. тамъ же 3. 5. 7. 23. 40. 61. 64. 110.
[6]) Тамъ же. 40.
[7]) Тамъ же. 30.
[8]) Срв. тамъ же 79.
[9]) Тамъ же. 102.
[10]) Тамъ же. 105.
[11]) Тамъ же. 122.
[12]) Тамъ же 136.

омывались духовно — святой водой: «крещенская — богоявленская, смой нечистоту, душу освяти, тѣлеса очисти, во имя Отца и Сына и Святаго Духа»... [1])

О, младенческое сердце нашей Россіи, нынѣ соблазненное и страдающее, но не погубленное и непогубимое во вѣкъ! О, сіяніе родного солнца! О, благодать родныхъ молитвъ! И все это не «было», и не «прошло». Это есть и пребудетъ. Это на вѣки такъ. Это сама духовная ткань вѣрующей Россіи. Это — духъ нашего народа. Это — мы сами. Это — древнее, отстойное и мудрое вино нашей русскости. Долго отстаивалось оно. Вѣками. И кто его никогда не пилъ, не мысли себя знающимъ Россію.

И вотъ этотъ духъ, — этотъ опытъ жизни и труда, это вѝдѣніе природы и Бога, этотъ ароматъ настроеній и молитвъ,— Шмелевъ олицетворяетъ въ образѣ плотника, Михаила Панкратыча Горкина, мудраго простеца, бережно хранящаго эту традицію и любовно передававшаго ее самому автору.

Съ нимъ то вмѣстѣ они совершили и «Богомолье».

9.

Въ этой второй книгѣ, такъ и озаглавленной «Богомолье», Шмелевъ продолжаетъ свое дѣло бытописателя «Святой Руси»; Руси, — народа простого и душевно открытаго, благодушнаго и увѣтливаго, прошедшаго съ молитвой и вѣрой великій и претрудный путь историческихъ страданій и осмыслившаго свою земную жизнь, какъ служеніе Богу и Христу.

Это не преувеличеніе: «Святая Русь»... Прошли, канули безвозвратно въ исторію темные годы религіозной слѣпоты и глухоты, когда эти чудесныя слова выговаривались съ иронической, кривой усмѣшкой... Русская интеллигенція учится и научится произносить ихъ иначе, — съ глубокимъ чувствомъ, цѣльно и искренно: и сердцемъ, и разумомъ, и устами и волею. А тѣмъ, кто еще не прозрѣлъ и не научился, «Богомолье» Шмелева дастъ это внутреннее прозрѣніе и вѝдѣніе; не видѣніе—призракъ, не иллюзію, а подлинную реальность во всей ея очевидности. Онъ выговариваетъ здѣсь нѣкую великую правду о Россіи. Онъ высказываетъ и показываетъ ее съ тою законченною художественною простотою, съ тою ненарочитостью, непреднамѣренностью (desinvolto), съ тою рѣдкостною безъискусственностью, которая дается только художественному акту предѣльной искренности. Сила этой искренности такова, что разстояніе отъ художника до его образовъ и разстояніе отъ его образовъ до читателя — преодолѣвается и снимается совсѣмъ: все угасаетъ, все забывается, всѣ условности «авторства», «литературности», «чтенія»; реально только богомолье — горсть людей, вѣдомыхъ вдаль, къ Преподобному, и путь, веду-

---

[1]) «Лѣто Господне». 165.

щій и приводящій ихъ къ Нему. Какая художественная и духовная радость — забыть себя и найти ихъ! Какъ легко эта радость дается! Какая творческая сила, какое зрѣлое мастерство скрыто за этой легкостью!

Легчайшимъ дуновеніемъ входитъ это искусство въ душу, такъ, какъ даются нашимъ глазамъ цвѣты, цвѣтущіе въ необъятныхъ лугахъ нашей Россіи, или какъ русская дѣвичья душа мечтаетъ и поетъ, собирая эти луговые цвѣты... Здѣсь искусство поднимается до той естественности и незамѣтности, на которой всегда живетъ природа. И въ этой естественности и незамѣтности оно вливается въ душу читателя, чтобы показать ей въ художественныхъ образахъ великую основу Россіи — «Святую Русь»...

Въ этомъ повѣствованіи все просто, какъ сама Россія, какъ русская душа, какъ русскій бытъ. Просто, и въ то же время, насыщено, или какъ бы проникнуто изнутри сіяющимъ свѣтомъ: свѣтлыя, прозрачно лучащіяся слова, слова совершенной изобразительности; легкій, свѣтло-ласковый, все время кротко, облегченно, почти блаженно вздыхающій стиль и ритмъ, вливающій въ душу цѣлительное успокоеніе; образы солнечнаго лѣта, озаренной природы (какія утра! какой полуденный припекъ! какая гроза! какіе закаты!...); и свѣтлыя, легкія души, дѣтски чистыя, и отъ этой своей дѣтской чистоты жаждущія еще приблизиться къ праведности и преклониться передъ святостью Божьяго Угодника, чтобы пріобщиться ей и хоть разъ въ жизни коснуться безгрѣшности... Здѣсь все пронизано благодатнымъ, врачующимъ свѣтомъ: и слово, и образы, и та послѣдняя предметная глубина, ради которой пропѣто это повѣствованіе. А пропѣто оно для того, чтобы показать и утвердить бытіе Святой Руси, ибо книга эта, такъ же, какъ и книга о «Лѣтѣ Господнемъ», есть твореніе не только художественное, но и исповѣдническое.

Это исповѣданіе есть порожденіе любви, любви, столь дѣтски-искренней и столь религіозно-беззавѣтной, что она можетъ только пѣть, пѣть свѣтлыми образами, и пѣніемъ этимъ приводить въ состояніе умиленности всякую душу читающую, — и окаменѣвшую, и застывшую, и ожесточенную, и гордую, и злую. Любовь, сказанная такъ, убѣждаетъ и побѣждаетъ простымъ вовлеченіемъ въ кругъ своего блаженства. Она не то, что «предлагаетъ» радостно любить, а наливаетъ душу радостною любовью до краевъ; и переполненная душа, сама не замѣчая, начинаетъ пѣть и радоваться. Искусство совершаетъ свое великое дѣло, — магическое и благодатное, умудряющее и исцѣляющее: душа чувствуетъ себя прощенной и прощающей, примиренной и очистившейся. Въ ней самой просыпается то, что воспѣла любовь художника, — жажда праведности; и сквозь эту ожившую жажду чистоты и праведности душа начинаетъ «созерцать Рос-

с і ю, — видѣть ея пространственные и душевные просторы, постигать строеніе и движеніе русскаго духа, осязать исторію Россіи, ея укладъ, ея бытъ, ея пути и судьбы. Сила живой любви къ Россіи открыла Шмелеву то, что онъ здѣсь утверждаетъ и показываетъ:—что русской душѣ присуща жажда праведности, и что историческіе пути и судьбы Россіи осмысливаются воистину только черезъ идею «богомолья»...

Сказать — «русской душѣ присуща жажда праведности», — не значитъ оправдать и одобрить все то, что когда-нибудь и гдѣ-нибудь совершилъ или совершитъ человѣкъ, носящій русское имя. Не обо всѣхъ «русскихъ» и не обо всѣхъ ихъ дѣлахъ идетъ здѣсь рѣчь... Но тотъ, кто способенъ увидѣть русскость русскаго человѣка, и дѣйствительно увидитъ ее, и станетъ ее описывать, тотъ непремѣнно отмѣтитъ, что въ самую сущность русскости входитъ мечта о совершенствѣ, жажда приблизиться къ нему, помыслъ о «спасеніи души», вздохъ о Божіемъ, взысканіе Града, готовность преклониться передъ праведникомъ, склонность—рано или поздно, или многократно, или хотя бы передъ смертью только, — уйти въ нѣкое Богомолье.

Богомолье! Вотъ чудесное слово для обозначенія русскаго духа... Какъ же не ходить намъ по нашимъ открытымъ, легкимъ, разметавшимся пространствамъ, когда они сами, съ дѣтства, такъ вотъ и зовутъ насъ — оставить привычное и уйти въ необычайное, смѣнить ветхое на обновленное, оторваться отъ каменѣющаго быта и попытаться прорваться къ иному, къ свѣтлому и чистому бытію; — отойти странникомъ въ новую страну, гдѣ по новому увидѣть Бога, и въ земномъ, и въ небесахъ, и, вернувшись въ свое жилище, обновить, освятить и его этимъ новымъ видѣніемъ?... Намъ нельзя не странствовать по Россіи; не потому, что мы «кочевники», и что осѣдлость намъ «не дается»; а потому, что сама Россія требуетъ, чтобы мы обозрѣли ее, и ея чудеса, и красоты, и черезъ это постигли ея единство, ея единый ликъ, ея органическую цѣльность; [1]) и болѣе того: чтобы мы научились, созерцая ее, видѣть Бога — и въ ея природѣ, и въ ея исторіи, и въ осѣвшихъ гнѣздахъ ея праведности (отъ Кіевской Лавры до Китежа, отъ Соловковъ до горъ Кавказа). Объ этомъ то богомоліи вздыхалъ Пушкинъ:

«Далекій, вожделѣнный брегъ!
Туда бъ, сказавъ прости ущелью,
Подняться къ вольной вышинѣ;
Туда бъ, въ заоблачную келью,
Въ сосѣдство Бога скрыться мнѣ!»...

---

[1]) Срв. у Гоголя статью: «Нужно проѣздиться по Россіи». Выбранныя мѣста изъ переписки съ друзьями. Глава XX.

И самая смерть не предносилась ли ему въ образѣ бѣгства отъ суеты въ блаженную обитель:

> «Давно завидная мечтается мнѣ доля,
> Давно, усталый рабъ, замыслилъ я побѣгъ
> Въ обитель дальнюю трудовъ и чистыхъ нѣгъ»...?

И не онъ ли сказалъ объ этихъ осѣвшихъ гнѣздахъ русской религіозности и праведности: «Мы обязаны монахамъ нашей исторіею, слѣдственно и просвѣщеніемъ»? . . .

Да, богомолье искони было на Руси началомъ просвѣщенія и духовнаго очищенія. Не только потому, что древніе православные монастыри были живыми очагами и праведности, и образованности; но и потому, что русскій человѣкъ, уходя къ святымъ мѣстамъ черезъ лѣса и степи, «уходилъ» ко святымъ мѣстамъ своего личнаго духа, пробираясь черезъ чащу своихъ страстей и черезъ пустоту своей, религіозно еще не воздѣланной, души . . . Однажды приходилъ мигъ, когда онъ постигалъ, что бытъ засасываетъ, какъ болото; или, по выраженію Шмелева, говорящаго устами Горкина, что «всѣхъ дѣловъ не передѣлаешь», что «дѣловъ то пуды, а она (смерть)— туды» . . . Въ этотъ мигъ душа его просыпалась, какъ бы откликаясь на неслышный зовъ. Онъ постигалъ, что надо хотя бы на время оторваться, сложить съ себя все и уйти въ богомолье, къ богомолію. Онъ дѣлалъ усиліе, вырывался изъ тисковъ обыденной полуслѣпоты и шелъ вдаль, добывать себѣ трудами, лишеніями и молитвами доступъ къ святости и къ Богу.

Богомолье! Оно выражаетъ самое естество Россіи — и пространственное, и духовное . . . Это — ея способъ быть, искать, обрѣтать и совершенствоваться. Это ея путь къ Богу. И въ этомъ открывается ея святость.

Люди уходили какъ бы въ религіозное наученіе. Легкіе, сермяжно - лапотные, беззаботные, забвенные, съ открытой для всяческаго совершенства душою; по новому, благодатно видящіе солнце, и цвѣты, и овраги, и строгій боръ; по новому внимающіе и всякому слову сердечному, вѣрующіе всему чистому, «чующіе святое сердцемъ» (Шмелевъ), — они шли по всей Руси, и не было имъ «пути далекаго» (Некрасовъ). Они учились религіозно созерцать, молиться и постигать тайну праведности! они вживались сердцемъ, воображеніемъ и волею въ душевный укладъ и обликъ чтимаго святого, въ обитель коего вела ихъ дорога. Они становились «какъ дѣти»; а «таковыхъ есть Царствіе Божіе» (Марка X. 14).

Русь именуется «святою», не потому, что въ другихъ странахъ нѣтъ святости; это не гордыня наша и не самопревознесеніе; оставимъ другіе народы грѣшить, терять, искать и спасаться по своему. Рѣчь о Руси, а не о другихъ народахъ; не будемъ на нихъ оглядываться!

Русь именуется «святою» и не потому, что въ ней «нѣтъ» грѣха и порока; или что въ ней «всѣ» люди — святые . . . Нѣтъ.

Но потому, что въ ней живетъ глубокая, никогда не истощающаяся, а, по грѣховности людской, и не утоляющаяся жажда праведности, мечта приблизиться къ ней, душевно преклониться передъ ней, художественно отождествиться съ ней, стать хотя бы слабымъ отблескомъ ея . . . — и для этого оставить земное и обыденное, царство заботы и мелочей, и уйти въ богомолье.

И въ этой жаждѣ праведности человѣкъ правъ, и святъ, при всей своей обыденной грѣховности.

Только немногіе, совсѣмъ немногіе люди на землѣ могутъ стать праведными, до глубины переродиться, цѣлостно преобразиться. Остальные могутъ лишь отдаленно приближаться къ этому. И когда мы говоримъ о «Святой Руси», то не для того, чтобы закрыть себѣ глаза на эти предѣлы человѣческаго естества, и наивно и горделиво идеализировать свой народъ; но для того, чтобы утвердить, вмѣстѣ со Шмелевымъ, что рядомъ съ окаянною Русью (и даже въ той же самой душѣ!) всегда стояла и Святая Русь, молитвенно домогавшаяся ко Господу и достигавшая Его лицезрѣнія, — то въ свершеніи совершенныхъ дѣлъ, то въ слезномъ покаяніи, то въ «томленіи духовной жажды» (Пушкинъ), то въ молитвенномъ богомоліи. И Россія жила, росла и цвѣла потому, что Святая Русь вела несвятую Русь,—обуздывала и учила окаянную Русь, воспитывая въ людяхъ тѣ качества и доблести, которыя были необходимы для созданія великой, имперской Россіи.

И такъ шло до тѣхъ поръ, пока окаянная Нерусь, не развязала наши несвятыя силы, наши грѣшныя, бурныя страсти, и не отстранила временно, — да, конечно, временно, — Святую Русь отъ ученія и водительства. А когда Святая Русь была мученически отстранена отъ водительства [1]) и окаянная Нерусь водворилась у руля, — тогда Святая Русь ушла въ новое, таинственное богомолье душевныхъ и лѣсныхъ пещеръ, вослѣдъ за уведшимъ ее Сергіемъ Преподобнымъ: тамъ она пребываетъ и донынѣ.

Этотъ образъ человѣка, вскормленнаго Святою Русью, показанъ у Шмелева съ истиннымъ художественнымъ мастерствомъ. Его надо принять въ себя; надо непосредственно пріобщиться ему. И для этого надо обратиться къ нему съ величайшимъ художественнымъ довѣріемъ, — по дѣтски открыть ему свою душу, чтобы до глубины внять этой лирической поэмѣ. Это пѣснь о томъ, какъ русскія дѣти къ Богу ходили и какъ Господь ихъ

---

[1]) Я говорю не о «сословіяхъ», и не о «классахъ», и отнюдь не о національномъ «большинствѣ», а о духѣ религіозномъ и нравственномъ, патріотическомъ и государственномъ; безъ этого духа, исторически взращеннаго на Руси православіемъ, Россіи не было бы совсѣмъ.

обласкалъ и утѣшилъ; какъ Онъ открывался имъ во всемъ: и въ этомъ «загорѣвшемся» отъ утренней зари «прутикѣ надъ скворешней» и въ «радостныхъ ягодкахъ» душистой земляники; и въ жертвенныхъ порывахъ дарящаго сердца, и въ примиреніи послѣ дорожной ссоры; и въ страданіяхъ калѣки; и въ водномъ наказаніи «шатающихъ вѣру» «охальниковъ»; и въ чудныхъ, съ виду «случайныхъ», людскихъ встрѣчахъ; и въ тихости прозорливаго старца, батюшки Варнавы; и въ розовой лаврской колокольнѣ, глядящей изъ голубого неба вблизь и вдаль . . .

Какъ близко Божіе къ человѣку, когда душа его открыта и внемлетъ! Какая тишина нисходитъ въ душу при мысли о томъ, что «все тутъ исхожено Преподобнымъ, огляжено; на всѣхъ то лужкахъ стоялъ, для обители мѣсто избиралъ . . .» [1])

И вотъ, душа незамѣтно становится по дѣтски прозрачной и радостной. Глубокими вѣрующими глазами смотритъ она на все и чуетъ несказанную благодатность міра; и чуетъ подлинную осѣненность и окрыленность русской души въ часъ молитвы и богосозерцанія. И дѣйствительно, здѣсь показана великая духовная красота, прикрытая, а отъ многихъ и совсѣмъ скрытая русскимъ простонароднымъ рубищемъ. За простотою, за скудостью, за наивностью русскаго богомольца показана — и душевная чистота молящагося, и благоуханная прелесть его молитвы, и неизреченная благость Того, Кто отзывается на эту молитву; показанъ русскій человѣкъ въ его обращеніи къ Богу, — въ великой художественной прозрачности, съ великимъ чувствомъ мѣры, съ любовнымъ юморомъ, обезсиливающимъ ядъ окружающей бытовой пошлости . . .

Живымъ носителемъ этого духа и является Горкинъ. [2])

Какъ бы случайно и въ то же время по древней евангельской, а въ то же время великорусской и ра́донежской традиціи, — онъ плотникъ, тонкій и искусный мастеръ по дереву, «филенщикъ», и какъ настоящій сѣверянинъ, говоритъ на «о». Онъ уже отслужилъ «свое» и теперь живетъ, подобно нянѣ, на покоѣ — довѣреннымъ, своимъ человѣкомъ въ семьѣ, помощникомъ, совѣтникомъ, хранителемъ священныхъ традицій, воспринятыхъ отъ старообрядной «прабабуши Устиньи»; [3]) — блюстителемъ «души». У него сѣденькая бородка, совсѣмъ серебряная и лицо розовое, какъ у херувима, — «отъ чистоты». [4]) «Онъ очень худой, косточки даже слышно, когда обнимемся», [5]) «какъ мученикъ»; [6]) но на «ердань» онъ окунается вмѣстѣ съ другими ревнителями въ ледяную воду. «Я знаю, что онъ святой. Такіе — угодники бываютъ»; [7]) и даже «сіяніе отъ него идетъ». [8])

---

[1]) «Богомолье». 101.

[2]) Этотъ духъ по своему воплощаютъ и живописецъ Арефій, и Степанъ-Новый, и Няня изъ Москвы, и дьяконъ («Свѣтъ Разума»).

[3]) «Лѣто Господне». 95 и др.

[4]) Тамъ же. 4. «Богомолье». 35. [5]) «Лѣто Господне». 94.

[6]) «Лѣто Господне». 168. [7]) Тамъ же. 4.

[8]) Тамъ же. 4.

Въ вопросахъ уклада и обряда — онъ знатокъ и авторитетъ; его всѣ уважаютъ: «старый человѣкъ, священный»...[1]) Но самъ о себѣ онъ придерживается смиренно-покаяннаго пониманія. «Кто онъ будетъ? — думаю я о немъ, — святомученикъ или преподобный, когда помретъ? — Мнѣ кажется, что онъ непремѣнно будетъ преподобный, какъ Сергій Преподобный: очень они похожи. — Ты будешь преподобный, когда помрешь? — спрашиваю я Горкина. — Да ты сдурѣлъ! — вскрикиваетъ онъ и крестится, и въ лицѣ у него испугъ. — Меня, можетъ, и къ раю то не подпустятъ... О, Господи... Ахъ ты, глупый, глупый, чего сказалъ. У меня грѣховъ»...[2])

И въ этихъ грѣхахъ своихъ онъ всю жизнь кается. И главный грѣхъ его, за который его «и въ судѣ судили, и въ монастырѣ» онъ «два мѣсяца на покаяніи былъ», и за который онъ всегда кары ждетъ, былъ въ томъ, что онъ, пріучая мальчика Гришу къ плотничнымъ работамъ, чтобы онъ на стройкѣ «высоты не боялся», построже ободрилъ его итти по «подмостью», не робѣя; а у Гриши закружилась голова, онъ упалъ со второго яруса, сломалъ себѣ ногу, расшибъ грудь и черезъ годъ умеръ отъ чахотки. И судъ Горкина простилъ, и родные Гриши простили, и онъ имъ съ тѣхъ поръ помогаетъ. А «все что то томится» въ немъ, будто онъ его «самъ убилъ», — и покаяннымъ шопотомъ разсказываетъ онъ ночью свой грѣхъ малюткѣ, провѣряя свою совѣсть чутьемъ его души и чая себѣ разрѣшенія...[3])

Въ жизни онъ — «сама правда».[4]) И то, что излучается изъ него есть или молитвенное созерцаніе, или заботливая доброта, или духовное веселіе. Христосуясь со всѣми, онъ вскрикиваетъ «радостно-звонко» «Христосъ Воскресе», — «и чинно, и трижды» цѣлуетъ.[5]) Онъ вѣруетъ цѣльно, свято, непоколебимо: вѣруетъ знаніемъ и знаетъ сердцемъ. Онъ знаетъ, что Владычица у молящагося «всю душу видитъ»;[6]) что «для святого нѣтъ пустяковъ, они до всего снисходятъ»,[7]) а что «намъ хоть знать то про нихъ, и то радость великая»...;[8]) что отъ горя человѣческаго — грѣхъ отворачиваться...[9]) И старенькимъ, дребезжащимъ, такимъ пріятнымъ голоскомъ поетъ «страшно побѣдную» молитву: «Кто Богъ велій, яко Богъ нашъ»...[10]) Онъ знаетъ, что у Бога все чисто «какъ те досточка строгана» и что всѣ мы всежизненно нуждаемся въ очищеніи...[11]) И тихо, истово и подготовительно помышляетъ о смерти.[12])

---

[1]) «Лѣто Господне». 97. 98.
[2]) Тамъ же. 73 — 74.
[3]) «Богомолье» 81 — 82.
[4]) «Лѣто Господне». 81.
[5]) Тамъ же. 77.
[6]) «Богомолье». 40.
[7]) Тамъ же. 46.
[8]) Тамъ же. 50.
[9]) Тамъ же. 60.
[10]) «Лѣто Господне». 95.
[11]) «Богомолье». 62. 63.
[12]) «Лѣто Господне». 15. 17. 18. 21. 62. 63.

Это не человѣкъ великихъ дѣлъ, но человѣкъ молитвы и пѣнія. Ему даны не великія дѣла, а малыя; за то свѣтлыя и чистыя. Старецъ Варнава, выслушавъ его на исповѣди, «поулыбался такъ хорошо»... и сказалъ «ласково такъ»: «ахъ, ты, голубь мой сизокрылый!... Почаще радовать приходи»...[1]) Эта радость, возникающая изъ очистительнаго страданія, и есть ключъ къ жизненной мудрости, къ мудрости творящей и строющей, благодарной и побѣждающей. Она открывается младенцамъ и людямъ съ чистымъ сердцемъ; и путь къ ней знала православная Русь.

На великій, скорбный и страшный вопросъ, «кто мы, русскіе, въ исторіи человѣчества?» — русскіе прозорливцы не разъ уже давали отвѣтъ и Богу, и своему народу, и чужимъ людямъ. На этотъ вопросъ отвѣчаетъ нынѣ И. С. Шмелевъ. И отвѣтъ его сразу древенъ, какъ сама Россія, и юнъ, какъ дѣтская душа или какъ раннее Божіе утро. И въ этой древности — историческая правда его художественнаго отвѣта; а въ этой юности — религіозная и художественно-лирическая прелесть его поэмы.

Именно такова и была живая субстанція простонародной Россіи.

10.

Образы Шмелева ведутъ отъ страданія черезъ очищеніе къ духовной радости. Въ этомъ духовный путь его художества. Черезъ это открывается и его художественный Предметъ.

Для того, чтобы художественно увидѣть этотъ предметъ, надо открыть свою душу его искусству, не опасаясь того, что воспринимающая душа начнетъ трепетать и содрогаться. Все, что это искусство намъ покажетъ, надо принять съ полнымъ довѣріемъ, — эти пластическіе, точно и ярко намѣченные внѣшніе образы; эти нѣжно озаренныя дали міра и пространства души; эти страстныя вспышки и потоки страданія, — все это пріобщитъ насъ къ нѣкой реальной тайнѣ, которая войдетъ въ нашу душу навсегда, какъ умудряющій ее даръ, какъ философическая основа міросозерцанія.

Страданіе неизбѣжно для человѣка. Страдаетъ все живое, — и въ первомъ трепетѣ просыпающейся влюбленности,[2]) и въ тихомъ угасаніи исполнившейся и уходящей жизни,[3]) и въ созерцаніи небеснаго лика, скрытаго за земнымъ обличіемъ,[4]) и въ семейныхъ или общественныхъ распадахъ,[5])

---

[1]) «Богомолье». 144.
[2]) «Исторія Любовная».
[3]) «Розстани»
[4]) «Неупиваемая Чаша»
[5]) «Распадъ». «Человѣкъ изъ ресторана».

и въ безплодномъ съ виду кипѣніи земныхъ страстей, [1]) и въ политическихъ катастрофахъ. [2]) Вотъ почему все, что пишетъ и показываетъ Шмелевъ, пронизано нѣкой глубокой, со дна идущей скорбью, которая иногда какъ бы отходитъ вдаль, иногда же развертывается въ захватывающее и потрясающее страданіе. И даже тогда, когда Шмелевъ начинаетъ изображать блаженное счастье дѣтства, — а онъ умѣетъ изображать его такъ, что читатель самъ не замѣчаетъ, какъ у него на сердцѣ накипаютъ сладостныя слезы умиленія и благодарности, — то и оно окрашено въ скорбное и подчасъ устрашающее предчувствіе того, сколь міръ ужасенъ, сколь онъ буйно неистовъ въ своихъ темныхъ влеченіяхъ, страстяхъ, срывахъ и провалахъ; и тогда читателю открывается нѣкое послѣднее измѣреніе скорби, владѣющей міромъ и отмѣчающей все человѣческое на землѣ.

Быть значитъ страдать — вотъ эта тайна и эта проблема. Но тогда — стóитъ ли жить? Какъ можно примириться съ такой жизнью и съ ея пониманіемъ? И гдѣ же исходъ? . . .

Разрѣшить эту проблему можно только жизнью и притомъ своею собственною жизнью... Надо войти въ этотъ потокъ, принять всѣ послѣдствія и одолѣть ихъ силою любви, вѣры и разума. И искусство Шмелева показываетъ намъ, какъ люди это осуществляютъ и куда это ихъ ведетъ. Оно показываетъ намъ не просто страдающихъ и мятущихся людей, но людей выстрадывающихъ себѣ прозрѣніе и мудрость. Въ Шмелевѣ-художникѣ скрытъ мыслитель. Но мышленіе его остается всегда подземнымъ и художественнымъ: оно идетъ изъ чувства и облекается въ образы. Это они, его герои, произносятъ эти глубокопрочувствованные афоризмы, полные крѣпкой и умной соли. Художникъ-мыслитель какъ бы вѣдаетъ поддонный смыслъ описываемаго событія, и чуетъ, какъ зарождается мысль въ его героѣ, какъ страданіе родитъ въ его душѣ нѣкую глубокую и вѣрную, міросозерцающую мудрость, заложенную въ событіи. Эти афоризмы выбрасываются изъ души, какъ бы воплемъ потрясеннаго сердца, именно въ тотъ мигъ, когда глубина поднимается кверху силою чувства и когда разстояніе между душевными пластами сокращается въ мгновенномъ озареніи. Шмелевъ показываетъ людей, страдающихъ въ мірѣ и глубоко чуующихъ этотъ міръ, — міръ, лежащій въ страстяхъ, накапливающій ихъ въ себѣ и разряжающій ихъ въ формѣ страстныхъ взрывовъ. И намъ, захваченнымъ нынѣ однимъ изъ этихъ историческихъ взрывовъ, Шмелевъ указуетъ самые истоки и самую ткань нашей судьбы.

«Что страхъ человѣческій! Душу не разстрѣляешь . . . » [3])

«Ну, а гдѣ правда то настоящая, въ какихъ государствахъ, я васъ спрошу?! Не въ законѣ правда, а въ человѣкѣ». [4])

---

[1]) «Пути Небесные».

[2]) «Солнце Мертвыхъ». «Про одну старуху». «На пенькахъ». «Няня изъ Москвы».

[3]) «Свѣтъ Разума». 28.

[4]) «Про одну старуху». 9.

«Еще остались праведники. Я знаю ихъ. Ихъ немного. Ихъ совсѣмъ мало. Они не поклонились соблазну, не тронули чужой нитки — и бьются въ петлѣ. Животворящій духъ въ нихъ и не поддаются они всесокрушающему камню». [1])

«Въ смутѣ политической — гнусь наверху, какъ пѣна, а праведники побиваются камнями». [2])

«Добрые то люди имѣютъ внутри себя силу отъ Господа». [3])

«Добрые то всѣ родные» . . . [4])

«Всѣ мы птицы небесныя, созданія Творца! И Господь питаетъ насъ». [5])

«Одной рукой да глазомъ не сдѣлаешь, тутъ душой радоваться надо» . . . [6])

«А Свѣтъ то Разума хранить надо? Хоть въ помойкѣ и непотребствѣ живемъ, а тѣмъ паче надо Его хранить» . . . [7])

«Я никакъ не могу уснуть. Коснулся души Господь — и убогія стѣны тѣсны». [8])

«Высшій Разумъ — Господь въ сердцахъ человѣческихъ. И не въ единомъ, а купно со всѣми». [9])

«Всѣ муки приняла, всю правду нашла» . . . [10])

«И пришло это сіяніе черезъ муку и скорбь» . . . [11])

«Культура — трепетное исканіе въ восторгахъ вѣры, культура — продвиженіе къ Божеству!» [12])

«Пережитымъ страданіемъ утвердимъ величайшую изъ всѣхъ цѣнностей человѣчества—образъ Бога Живаго въ каждомъ»... [13])

Страдающій человѣкъ очищается; онъ близится къ Богу; онъ входитъ во всеединую ткань Божьяго міра; и входя въ эту ткань, пріобщается покою и мужеству, вѝдѣнію и праведности, свѣту и радости. Въ этомъ смыслъ общечеловѣческаго, мірового страданія.

Художественный предметъ Шмелева — есть міровая скорбь и самъ онъ — поэтъ міровой скорби... Не потому, что онъ ее воспѣваетъ, байронически рисуясь передъ самимъ собою и мрачно взирая въ пустоту; но потому, что онъ самъ испыталъ и извѣдалъ эту скорбь до дна, — и за себя самого, и вмѣстѣ со своимъ народомъ, — и потомъ увидѣлъ и показалъ ее въ живыхъ трагическихъ и лирическихъ образахъ, и пропѣлъ увиденное въ четкихъ и прекрасныхъ звукахъ русскаго (сразу — простонародно-наивнаго и литературно-совершеннаго) языка.

---

[1]) «Солнце мертвыхъ». 89.
[2]) «Блаженные». 100.
[3]) «Человѣкъ изъ ресторана». 169.
[4]) «Няня изъ Москвы». 166.
[5]) «Лѣто Господне». 136.
[6]) «Богомолье». 165.
[7]) «Свѣтъ Разума». 28.
[8]) «Солнце мертвыхъ». 148.
[9]) «Свѣтъ Разума». 32.
[10]) «Няня изъ Москвы». 246.
[11]) «Человѣкъ изъ ресторана». 164.
[12]) «На пенькахъ». 133.
[13]) Тамъ же. 133.

Въ міровой скорби есть двѣ стороны: во-первыхъ — страданіе самого міра и человѣка; во-вторыхъ — страданіе о мірѣ и о его страданіи.

Человѣкъ страдаетъ прежде всего и чаще всего, какъ участникъ мірового естества, какъ порожденіе міра или дѣтище природы, непосредственно входящее въ ихъ составъ, какъ существо, вплетенное въ нихъ отъ рожденія до смерти. Томится, вздыхаетъ и стонетъ вся тварь земная, отъ своего перваго дѣянія — появленія на свѣтъ изъ утробы матери, и до своего послѣдняго, завершающаго отхода. Мы сами живемъ на положеніи этой твари и такъ привыкаемъ ко всѣмъ ея состояніямъ, что забываемъ нашу участь и встрѣчаемъ каждую новую вспышку томленія, боли или страданія — удивленно, какъ нѣчто неожиданное, не причитающееся намъ, незаслуженное нами.

И задолго до того, какъ мы поймемъ эту участь смертной твари, непрерывно зовущую къ состраданію и помощи, мы начинаемъ смутно прозрѣвать всеобщность этого обстоянія. Это прозрѣніе приходитъ къ намъ не въ видѣ обобщающей мысли, не въ формѣ познаннаго закона, — а въ видѣ неяснаго ощущенія этого страданія вокругъ насъ. Неописуемыми путями, неопредѣлимыми органами души — мы начинаемъ чувствовать, что томится и страдаетъ вся тварь земная. Рано или поздно, — и чѣмъ душа нѣжнѣе, чѣмъ она художественно-отзывчивѣе, тѣмъ ранѣе, — приходитъ это чувство совмѣстности и взаимности въ страданіи: совмѣстности — ибо всѣ мы томимся и страдаемъ одновременно; взаимности — ибо всѣ мы причиняемъ другъ другу эту боль, а иногда, — то вольно, то невольно, — доводимъ ее до нестерпимости.

Это прозрѣніе бываетъ иногда облегчающимъ и благодатнымъ, ибо оно выводитъ насъ изъ этого молчаливо-безпомощнаго томленія въ застойномъ озерѣ жизни, изъ этого пребыванія въ темныхъ водахъ, и ставитъ насъ хоть на мигъ внѣ его, надъ нимъ, открывая намъ возможность не пребывать въ немъ, а выйти изъ него, увидѣть его и постигнуть его, — религіозно, философски или художественно. И лишь послѣ этого намъ открывается путь къ высшей стадіи міровой скорби — къ страданію о мірѣ.

Растеніе и животное страдаютъ въ мірѣ, но не могутъ вмѣстить въ себя страданія о мірѣ и за міръ. А человѣкъ страдаетъ не только въ мірѣ, но имѣетъ еще высшую способность страдать о томъ, что міръ страдаетъ, т. е. осознать и понять, что все живое томится, вздыхаетъ и стонетъ, принять къ сердцу эти стоны и вздохи и возскорбѣть о скорби міра. Какъ только человѣкъ осуществляетъ это, онъ приближается духомъ къ Богу.

Господь страдаетъ первоначально не въ мірѣ, а о мірѣ, отпавшемъ и томящемся въ злыхъ страстяхъ. Но затѣмъ Онъ опускается въ міръ и снисходитъ до страданія въ самомъ мірѣ, принимая обликъ человѣка и пріем-

ля человѣческое бремя, съ тѣмъ, чтобы научить человѣчество, страдающее въ мірѣ, какъ ему быть, и показать ему, что одно изъ высшихъ заданій человѣка состоитъ именно въ томъ, чтобы подняться къ божественной скорби о мірѣ. Тогда происходитъ таинственное сближеніе Бога и человѣка, ибо страдающій о мірѣ Богъ нисходитъ до страданія въ самомъ мі- рѣ, а страдающій въ мірѣ человѣкъ восходитъ къ міровой скорби.

Но для человѣка недостаточно знать, что онъ страдаетъ вмѣстѣ со всѣмъ живымъ, съ растеніями, животными и другими людьми. Человѣкъ призванъ еще къ тому, чтобы «со-страдать» этому страданію, — не только въ смыслѣ сочувствія и жалости, но особенно въ смыслѣ сознательнаго, скорбнаго принятія этихъ страданій на себя. Человѣкъ призванъ принять ихъ не только и не столько во-слѣдъ за страдающими, но, главное, — впереди ихъ, глубже ихъ, острѣе ихъ, и за себя, и за нихъ, и за весь міръ, съ тѣмъ, чтобы искать выхода изъ нихъ, одолѣнія, побѣды, за себя, и за другихъ, для нихъ, для всѣхъ! Человѣкъ призванъ страдать во главѣ ихъ и, страдая, искать черезъ страданія путь къ Богу.

Этимъ и выражается основной смыслъ творчества и искусства Шмелева. Шмелевъ, подобно Достоевскому, есть ясновидецъ человѣческаго страданія. Онъ знаетъ его на всѣхъ ступеняхъ и во всѣхъ состояніяхъ человѣческой души — отъ желѣзнаго, дикообразнаго дѣда, до утонченно умствующей души ученаго, отъ дѣтскаго вопроса, до окаянной ожесточенности. Онъ принимаетъ его, чтобы художественно изболѣть его и пронести его къ осмысленію и освобожденію. Онъ какъ бы прорываетъ выходъ изъ тьмы къ свѣту, изъ мятущагося злосчастія къ Господу. И не разъ уже онъ касался той точки, гдѣ страдающій человѣкъ чувствуетъ, что Божья милость и благость начинаютъ сіять ему, зарывшемуся въ своемъ страданіи и ожесточеніи. Онъ уже знаетъ исходъ и вѣрное рѣшеніе. И тотъ, кто ищетъ ихъ,— пусть обратится непосредственно къ его созданіямъ.

Тогда онъ увидитъ и постигнетъ художественность этихъ созданій. Онъ пойметъ, что Шмелевъ всегда остается во власти своего предмета: это какъ бы самъ страстно страдающій міръ человѣческой души находитъ себѣ въ немъ и черезъ него эти незабываемые образы и эти трепетно-поющія слова, ведущія человѣка отъ страданія къ очищенію, просвѣтленію и радости.

ПОСЛѢСЛОВІЕ.

ПОСЛѢСЛОВІЕ.

Тотъ, кто жилъ и созерцалъ въ наше время, тотъ знаетъ, что наша эпоха есть время тьмы и скорби — возставшей тьмы и овладѣвшей человѣчествомъ скорби. Тьма никогда не исчезала въ мірѣ; она какъ бы входитъ въ самый составъ его, уже въ силу одного того, что міръ, вопреки наивнымъ или слѣпымъ пантеистамъ, не совпадаетъ съ Божествомъ. Божество есть чистый Свѣтъ и цѣлостный Свѣтъ, а міръ состоитъ изъ тьмы и свѣта; и потому онъ призванъ къ борьбѣ за свѣтъ и за просвѣтленіе. Вотъ почему тьма всегда была и всегда будетъ въ мірѣ, покуда міръ будетъ существовать.

Но какъ дни бываютъ солнечные и сумрачные; или какъ въ круговращеніи земли бываетъ день и ночь, такъ и въ исторіи бываютъ сумрачныя эпохи и ночныя времена. И вотъ нашему поколѣнію выпало на долю жить въ ночное время, когда «обнажается бездна», съ ея «страхами и мглами», и когда отпадаютъ преграды межъ нами и ею (Тютчевъ). Въ наши дни бездна человѣческой души дѣйствительно раскрылась, какъ можетъ быть никогда еще дотолѣ; тьма, сгущавшаяся въ ней, покинула свое лоно, гдѣ ее доселѣ удерживали вѣра, любовь, совѣсть, стыдъ и правосознаніе и залила жизнь души, чтобы погасить въ ней всякій свѣтъ: и сіяніе вѣры, и пламя любви, и молнію совѣсти, и искру стыда. И жизнь нашего поколѣнія проходила—у однихъ въ страхѣ передъ этой тьмой и въ подчиненіи ей, а у другихъ въ борьбѣ съ этимъ мракомъ и въ утвержденіи вѣры въ Бога и вѣрности духу. Но сила этой духовной тьмы въ наше время удвоилась отъ того, что она осознала свое естество, выговорила его открыто, развернула свои цѣли, сосредоточила свою волю и начала борьбу за неограниченную власть надъ личной душой и надъ всѣмъ объемомъ человѣческаго міра.

Если отдать себѣ въ этомъ отчетъ, то станетъ понятнымъ, почему крупнѣйшіе художники нашего времени и нашего народа первые заговорили объ этой тьмѣ и стали повѣствовать о той скорби, которая овладѣла людьми въ наше время. Это время еще не изжито. Тьма еще не осуществила свою судьбу и не ушла назадъ въ ту бездну, изъ которой возстала; и можетъ быть ей предстоитъ выдвинуть новые соблазны и отпраздновать новые видимые «успѣхи». Но русское искусство, начавшее въ

лицѣ Достоевскаго изображеніе ея путей и ея соблазновъ, и закрѣпившее въ лицѣ скульптора Голубкиной въ образахъ незабываемой силы — слѣпую одержимость, медіумичность, безсмысленность и хаотическую упоенность надвигающагося на міръ духовнаго мрака, — выдвинетъ тогда новыхъ ясновидцевъ и изобразителей этого ожесточенія и этой слѣпоты. А наше поколѣніе уже выдвинуло въ первые ряды этого изображенія — въ области литературы — И. А. Бунина, А. М. Ремизова и И. С. Шмелева.

Каждый изъ этихъ писателей силенъ и своеобразенъ по своему; каждый изъ нихъ требуетъ особеннаго художественнаго воспріятія и трактованія. Нѣтъ сомнѣнія, что русская литературная критика дастъ впослѣдствіи каждому изъ нихъ особыхъ изслѣдователей и цѣнителей. И если краткость жизненнаго времени не позволила мнѣ лично — посвятить каждому изъ нихъ особую книгу, то я утѣшаюсь тѣмъ, что совершилъ все изслѣдовательски - необходимое, для осуществленія художественной «встрѣчи» [1]) съ каждымъ изъ нихъ въ отдѣльности. Въ самомъ дѣлѣ, они всю жизнь шли отдѣльно и самостоятельно. Но переживаемая Россіей и всѣмъ міромъ «ночная эпоха» объединила ихъ единствомъ предмета и единствомъ національнаго опыта. Они явились изобразителями возставшей тьмы и разливающейся скорби. И это дало мнѣ основаніе и право написать о нихъ единую книгу и придать этой книгѣ единое, предметное заглавіе.

При этомъ я устранилъ изъ ея изслѣдуемаго содержанія мой личный духовный опытъ и мое субъективное созерцаніе. Я сдѣлалъ все, что въ моихъ силахъ, для того, чтобы усвоить духовный опытъ и художественное созерцаніе каждаго изъ нихъ во всемъ его своеобразіи; — чтобы погасить свое видѣніе и созерцать такъ, какъ созерцаетъ самъ ведущій и показывающій художникъ; — чтобы увидѣть его образы и постигнуть скрытое за ними предметное содержаніе.

И вотъ я увидѣлъ тьму и скорбь міра,ململ мракъ и страданіе человѣческаго естества, бездну и муку души. Я убѣдился въ томъ, что каждый изъ нихъ самъ пріобщается тому мраку и той мукѣ, которые выговариваются въ его изображеніяхъ, и самъ содрагается отъ своихъ видѣній. Иначе и не могло быть, ибо, — знаетъ это большой художникъ, или не знаетъ, онъ всегда становится какъ бы «медіумомъ» своего предмета, его «орудіемъ» и «мастеромъ».

И. А. Бунинъ есть замѣчательный мастеръ — натуралистъ первобытнаго и до - духовнаго человѣческаго инстинкта. И именно вслѣдствіе этого въ его видѣніяхъ почти нѣтъ свѣта; а когда этотъ свѣтъ все-таки загорается, — изрѣдка, какъ бы случайно, — то сила до - духовной, натурально - безбожной тьмы оказывается столь реально - пережитой и изображенной, что художникъ самъ

[1]) См. Введеніе.

не вѣритъ въ загорающіеся огни, встрѣчаетъ ихъ какъ бы удивленной и скептической улыбкой и передаетъ ихъ только въ бѣглыхъ хотя и мастерскихъ «зарисовкахъ». Бунинъ знаетъ тьму, но не вѣритъ въ свѣтъ; и не показываетъ путей, ведущихъ къ нему; и не ведетъ къ свѣту. Онъ знаетъ муку человѣческую, и знаетъ ея роковую связь съ *земнымъ наслажденчествомъ*; но не вѣритъ въ *божественную радость*; и не показываетъ путей, ведущихъ къ ней; и не ведетъ къ Богу. А то, что онъ называетъ «богомъ», есть начало страшное, темное и стихійное. Символъ его творчества есть *страстный и скорбный демонъ*, жаждущій наслажденія и не знающій путей къ Богу.

А. М. Ремизовъ знаетъ темное начало въ человѣкѣ столь же подлинно и страшно, какъ и Бунинъ, хотя и въ другомъ видѣ. Онъ увидѣлъ не чувственную страсть души, а *ожесточенную злобу неудачливаго инстинкта*; увидѣлъ и содрогнулся страхомъ; и содрогнувшись, сталъ искать свѣта и утѣшенія; и нашелъ свѣтъ въ *состраданіи*, а утѣшеніе — въ *фантастическихъ играхъ* съ персонифицированными обрывками мрака. Состраданіе привело его въ лоно христіанской любви и въ этомъ глубина его творчества; но она открыла ему любовь, не какъ мужественное начало духовной скорби и борющейся воли, а какъ женственное начало безвольной жалобы, покорности, терпѣнія и жалости, и въ этомъ проблематичность его творчества. Ремизовъ видитъ свѣтъ и воспринимаетъ его дѣтски-чистымъ сердцемъ; но этотъ свѣтъ не побѣждаетъ страха и не одолѣваетъ тьму. Ремизовъ пріемлетъ муку человѣческую и вѣритъ въ ея высшій смыслъ; но онъ не претворяетъ ее въ творческую скорбь и, предаваясь ей, не побѣждаетъ ее. Символъ его творчества есть *трепещущій и рыдающій праведникъ*.

И. С. Шмелевъ встрѣтился съ мракомъ не сразу. Онъ съ самаго начала искалъ свѣта; и свѣтъ давался ему щедро и обильно, радостно согрѣвая душу ребенка и утѣшительно излучаясь взрослому сквозь глубину русскаго національнаго быта. Мракъ тревожилъ его только въ предчувствіяхъ и раскрылся ему по настоящему лишь тогда, когда покинулъ свое древнее лоно и началъ гасить и сіяніе вѣры, и молнію совѣсти, и искру стыда. Тогда поэтъ былъ настигнутъ «ночью» міра (Тютчевъ) и далъ ей накрыть себя съ головою. Тогда въ его душѣ по новому озарились, загорѣлись и засіяли глубины русскаго національнаго, простонароднаго и всенароднаго духа. Русскій духъ отвѣтилъ въ немъ на возстаніе тьмы — негодованіемъ, духовно-художественнымъ обличеніемъ, національнымъ самоутвержденіемъ и міровою скорбью. Шмелевъ позналъ тьму и назвалъ ее по имени, заклиная ее. И черезъ мракъ онъ по новому увидѣлъ свѣтъ и сталъ искать путей къ нему, добиваясь той мудрости, которая осмысливаетъ земной путь человѣка, какъ «путь небесный». Такъ открылось ему и его читателю, что *обличающая любовь* больше жалости, что *добрая воля* сильнѣе желаній и страстей, что *скорбь* выше муки и что *духъ*

больше души. Въ человѣкѣ есть силы, преодолѣвающія и страсть, и страхъ, и злобу, ибо любовь больше страха и сильнѣе тьмы. И символомъ его творчества сталъ человѣкъ, восходящій черезъ чистилище скорби къ молитвенному просвѣтленію.

Этимъ и разрѣшается духовная проблема тьмы и скорби. И мы можемъ съ вѣрою ждать и предвидѣть, что Россія пойдетъ въ дальнѣйшемъ именно по этому пути.

Декабрь 1945 г.